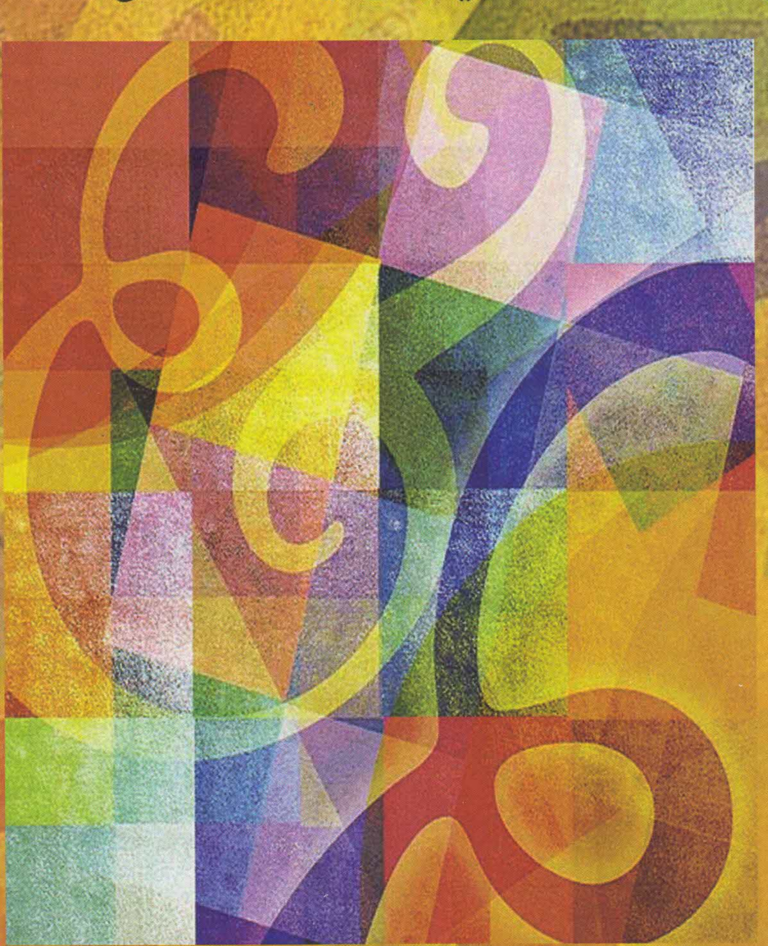
المركز القومى للترجمة

المشروع القومي للترجمة

دليل ما بعد الحداثة

الجزء الأول

ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافى



تحرير: ستيوارت سيم
ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح

1070



لقد أصبح معتادا ومكررا اليوم القول إننا نعيش فى عالم ما بعد الحداثة، وقد أضحى تعبير "ما بعد الحداثة" كثير الاستعمال أو سيئ الاستعمال فى لغتنا الجارية. ومن منا لم يسمع هذه العبارة مطبقة على بعض الأحداث التى تقع فى الحياة اليومية؟ وتأتى الإجابة بلا أدنى شك بنظرة أو ابتسامة أو ضحكة ذات مغزى، ومع ذلك فمن اللافت للنظر أن قلة من البشر فى وسعها أن تحدد بدقة ماذا يعنى مصطلح " ما بعد الحداثة" أو على ماذا ينطوى. وقد ارتأى بعض المنظرين أنه بمثابة اتجاه أو مزاج أو موقف عقلى مثل أى شىء آخر، لكن المرء يريد مع ذلك معرفة ما الذى يشكله هذا المزاج أو الموقف، وذلك ما يرمى هذا الدليل إلى الإجابة عنه.

تصميم الغلاف: أمين الصيرفى

دليل ما بعد الحداثة

الجزء الأول

ما بعد الحداثة : تاريخها وسياقها الثقافي

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ بإشراف: جابر عصفور

إشراف: فيصل يونس

- العدد: 1070
- دليل ما بعد الحداثة(الجزء الأول) ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافى
- ستيوارت سيم
- وجيه سمعان عبد المسيح
- الطبعة الأولى 2011

هذه ترجمة كتاب:
The Routledge Companion to Postmodernism
Edited by: Stuart Sim

شارع الجبلاية بالاوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

دليل ما بعد الحداثة

الجزء الأول

ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافى

تحرير: ستيوارت سيم
ترجمة : وجيه سمعان عبد المسيح



2011

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

دليل ما بعد الحداثة (ما بعد الحداثة- تاريخها وسياقها الثقافى)
- ج ١/ تحرير: ستيوارت سيم ؛ ترجمة : وجيه سمعان عبد المسيح
ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١١
٢٦٤ ص ، ٢٤ س
١ - الثقافة
(أ) سيم، ستيوارت (محرر)
(ب) عبد المسيح ، وجيه سمعان (مترجم)
(جـ) العنوان ٣٠١,٢

رقم الإيداع ٢٠١١/٧٤١٤
الترقيم الدولى 978-977-704-599-5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

مقدمة

من الحداثة إلى ما بعد الحداثة

لقد أصبح معتاداً ومكرراً اليوم القول إننا نعيش فى عالم ما بعد الحداثة، وقد أضحى تعبير «ما بعد الحداثة» كثير الاستعمال أو سيئ الاستعمال فى لغتنا الجارية. ومن منا لم يسمع هذه العبارة مطبقة على بعض الأحداث التى تقع فى الحياة اليومية؟ وتأتى الإجابة بلا أدنى شك بنظرة أو ابتسامة أو ضحكة ذات مغزى، ومع ذلك فمن اللافت للنظر أن قلة من البشر فى وسعها أن تحدد بدقة ماذا يعنى مصطلح «ما بعد الحداثة» أو على ماذا ينطوى. وارتأى بعض المنظرين أنه بمثابة اتجاه أو مزاج أو موقف عقلى مثل أى شىء آخر، لكن المرء يريد مع ذلك معرفة ما الذى يشكله هذا المزاج أو الموقف، وذلك ما يرمى هذا الدليل إلى الإجابة عنه.

وبوجه عام، فإنه يتعين اعتبار «ما بعد الحداثة» بمثابة رفض لكثير، إن لم يكن معظم اليقينيات الثقافية التى بنيت عليها الحياة فى الغرب عبر القرنين الماضيين. وقد وضعت موضع الشك والتساؤل الالتزام الغربى بما يسمى «التقدم» الثقافى (وأنه يجب على الاقتصادات مواصلة النمو، وأن تحافظ نوعية الحياة على التحسن إلى ما لا نهاية، وما إليه)، كما شككت فى النظم السياسية التى عززت هذا المعتقد. وكثيراً ما يحيل أنصار ما بعد الحداثة إلى «مشروع التنوير»، الذى يعنى الأيديولوجية الإنسانية الليبرالية التى هيمنت على الثقافة الغربية منذ القرن الثامن عشر ؛ أيديولوجية سعت جاهدة لتحقيق تحرر البشرية من العوز الاقتصادى والقهر السياسى. ويرى أنصار ما بعد الحداثة أن هذا المشروع - ولو أنه ربما كان جديراً بالثناء وحميداً فى وقت من الأوقات - قد تحول بدوره إلى قمع البشرية، وفرض عليها مجموعة معينة من سبل

التفكير والفعل ؛ ولذا تتعين مقاومته. ويوجه أنصار ما بعد الحداثة انتقادات ثابتة لتعميم النظريات (التى يطلق عليها الفيلسوف جان فرانسوا ليوتار الروايات أو السرديات الكبرى grand narratives أو فيما وراء السرديات(*) metanarratives) كما أن نظرتهم تتسم بمعاداة السلطوية. والانتقال من «الحديث» إلى «ما بعد الحديث» يتضمن النزعة الشكية فيما تمثله الثقافة الغربية وفيما تجاهد من أجله. وسوف يرسى هذا الدليل ما الذى يبعث على هذه النزعة الشكية.

بنية هذا الدليل ومجاله

تستهدف القواميس تقديم معلومات مرجعية، أما هذا الدليل لما بعد الحداثة فهو يشتمل على قاموس نقدى لفكر ما بعد الحداثة، وهو أكثر طموحًا من أى قاموس مرجعى معتاد - كما يدل على ذلك استعمال مصطلح «نقدى» - وينقسم إلى جزأين : أولاً : المقالات. ثانيًا : الأسماء والمصطلحات. ويتكون الجزء الأول من أربع عشرة مقالة مطولة تتتبع مصادر فكر ما بعد الحداثة وآثاره وتتعرض لموضوع ما بعد الحداثة فى ميادين الفلسفة والسياسة والحركة النسائية والعلم والتكنولوجيا، فضلاً عن المقالات المتعلقة بمختلف الفنون (الأدب، والسينما، والموسيقى، والفن المعمارى، وما إلى ذلك). وتتطرق المقالة الختامية إلى الحداثة وما بعد الحداثة وتراث المخالفة والاعتراض، بغرض تبيان إلى أى مدى تحولت هذه الحركة لتصبح مثار خلاف وجدل، وتوضيح مقدار المعارضة التى استطاعت إثارتها حتى فى هذا المدى الزمنى القصير نسبيًا. وتبين هذه المقالات فى مجموعها مدى اتساعها فكر ما بعد الحداثة الذى غيّر المشهد الثقافى فى أواخر القرن العشرين.

(*) يقصد ليوتار بالسرديات الكبرى الأنساق الفكرية والروحية العليا مثل العقائد والأديان؛ أي النظم التى تقدم رؤى شاملة وتهب الحياة معنى. أما الروايات أو السرديات الصغرى فهى تفتقر إلى المعانى والرموز الجزئية. أما metanarrative فالمقصود بها الرواية التى تتحدث عن نفسها وأساليبها السردية، ويطلق عليها أحيانًا فى العربية «الرواية الشارحة» (راجع د. محمد عنانى : المصطلحات الأدبية الحديثة). (المترجم)

وسيجد القارئ فى الجزء الثانى صورة موجزة لكبار المنظرين والمبدعين الذين يشكلون عالم ما بعد الحداثة ومحاوراته (ما يزيد عن مائة شخصية). وقد تضمن بعض الشخصيات المؤثرة فى وقت غابر، والتى أعاد فكر ما بعد الحداثة نسبة بعض أعمالها إلى نفسه، أو تلك التى أثْرت مناقشاته ومجادلاته. ومن الصعب الانشغال بما بعد الحداثة دون الانشغال أيضًا بأعمال ماركس أو نيتشه مثلاً. وعلى الرغم من اقتضاب هذه اللمحات فهى بليغة وغنية بالمعلومات، وتستعرض أهم التفاصيل والأفكار التى انطوى عليها عمل كل شخصية مع تحديد مكانتها فى سياق تطور حركة ما بعد الحداثة. وفضلاً عن هذه الصور الشخصية جرى تقديم تعاريف مقتضبة للمصطلحات الأساسية التى اقترنت بفكر ما بعد الحداثة.

ويستهدف هذا الكتاب تقديم معلومات فى متناول الجميع عن خطاب يبدو معقداً ومتباينًا إلى أبعد الحدود، فهو بمثابة دليل للتعرف على أبرز الشخصيات who's who وأعمالها وطروحاتها what's what فى ميدان ما بعد الحداثة.

ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية

لقد استهدفنا أن يستوعب هذا الدليل فكر ما بعد الحداثة : الشخصيات والمناقشات المتعلقة بما بعد البنيوية أيضًا، وهو مصطلح يشير إلى نطاق متسع من ردود الأفعال على النموذج البنيوى الذى هيمن على الفكر الفرنسى إبان عدة عقود فى منتصف القرن العشرين، وهى ردود أفعال تمثلت فى التفكيكية ذات التوجه الفلسفى التى قدمها جاك دريدا، والاستقصاءات الأركيولوجية والجينالوجية (نسبة إلى علم الإنسان) فى مجال التاريخ الثقافى لميشيل فوكو، و«الاختلاف الإثنوى» لمنظرين من أمثال لوسى إيريجارى Luce Irigaray. ومن الشاق دومًا تحديد بداية حركات مثل هذه بدقة بالغة، غير أن ما بعد البنيوية غدت بكل تأكيد عنصراً مؤثرًا فى المشهد الثقافى منذ ستينيات القرن العشرين. ومن الممكن اعتبارها حاليًا تشكل جزءًا من رد الفعل العام على الأيديولوجيات السلطوية والنظم السياسية التى تحددها بوصفها ما بعد الحداثة، والتى يمكن القول إنها تندرج فيما بعد البنيوية؛ ومن هنا جاء تضمينها فى هذا الدليل.

الفصل الأول

ما بعد الحداثة والفلسفة

ستيورات سيم Stuart Sim

لقد كانت الفلسفة، لا سيما الموروث الفلسفى الفرنسى الحديث، الموضع الأساسى الذى دار فيه النقاش المتعلق بما بعد الحداثة، كما كانت مصدر كثير من النظريات التى تشكل ما بعد الحداثة. وربما كانت الشخصية الأساسية فى هذا المضمار هى شخصية جان فرانسوا ليوتار J. F. Lyotard الذى يعد كتابه «أحوال ما بعد الحداثة.. تقرير عن المعرفة»(*) (١٩٧٩) على نطاق واسع أقوى تعبير نظرى عن «ما بعد الحداثة». ويلوح أن الحجة التى أبداها ليوتار بأنه ينبغى لنا رفض السرديات الكبرى (أى النظريات الكونية الشاملة) للثقافة الغربية لأنها فقدت الآن مصداقيتها، تلخص المعتقد الأساسى لما بعد الحداثة، مع ازدرائها للسلطة بتجلياتها العديدة. وتذهب هذه الحجة إلى أنه لم يعد هناك أى مجال للانخراط فى مناقشة مع الماركسية مثلاً، ويتعين بالأحرى تجاهلها بوصفها غير ملائمة لحيواتنا. وتزودنا فلسفة ما بعد الحداثة بالحجج والتقنيات التى تكوّن تلك الحركة الانشقاقية، وكذلك كيفية تكوين أحكام قيمية فى ظل غياب تلك السلطات الكلية الشاملة.

وربما كانت أفضل طريقة لوصف «ما بعد الحداثة» بصفتها حركة فلسفية هو اعتبارها شكلاً من أشكال مذهب الشك الفلسفى، الشكية فى السلطة والحكمة المعترف

(*) ترجم الكتاب إلى العربية بعنوان "الوضع ما بعد الحداثي"، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤ (التحرير)..

بهما، والمعايير الثقافية والسياسية، وما إليه ؛ مما يضعها فى إطار الموروث الممتد فى الفكر الغربى منذ الفلسفة اليونانية الكلاسيكية. فمذهب الشك(*) شكل سلبى من الأشكال الفلسفية فى جوهره، ينزع إلى تقويض النظريات الفلسفية الأخرى التى تزعم امتلاك الحقيقة المطلقة، أو المعايير التى تحدد ما يعتبر حقيقة مطلقة. والمصطلح التقنى الذى يصف مثل هذه الأسلوب الفلسفى هو «مناهضة الأسس» **Antifoundational**. ويرفض مناهضو الأسس صحة الأسس التى يقوم عليها الخطاب ويطرحون أسئلة مثل : ماذا يضمن حقيقة الأساس الذى تعتمد عليه (نقطة البداية) بدوره ؟ وقد استقت «ما بعد الحداثة» الكثير من المثال الذى قدمه فلاسفة مناهضة الأسس، لا سيما فيلسوف القرن التاسع عشر، الألمانى الثائر على العادات والتقاليد المتوارثة، فردريك نيتشه الذى تشكل دعوته إلى «إعادة تقييم القيم» نوعًا من «صيحة المعركة» التى تبنتها هذه الحركة. بيد أنه قبل النظر في وثائق الاعتماد الشكية التى قامت عليها «ما بعد الحداثة» على نحو أكثر تفصيلاً، ربما كان من المفيد الإشارة إلى ما الذى ومن الذى يمكن اعتباره مندرجًا تحت عنوان «فلسفة ما بعد الحداثة». ولن يقتصر الأمر هنا على إدراج أولئك المفكرين الذى يجاهرون صراحة بانتمائهم إلى «ما بعد الحداثة» مثل ليوتار **Lyotard**، بل سوف يشمل أيضًا مختلف أنواع الخطاب، مثل التفكيكية **deconstruction** التى تدخل فى عداد ما يسمى ما بعد البنيوية **poststructuralism**.

وإن كان رفض ما بعد البنيوية لموروث التفكير البنيوى يشكل حركة أخرى للنزعة الشكية فى السلطة السائدة، ويمكن اعتباره جزءًا من المعالم الفكرية لما بعد الحداثة، وعلى الرغم من أن فلسفة «ما بعد الحداثة» تشكل إلى حد ما مجالاً متباينًا إجمالاً، فقد نستطيع أن نلاحظ بعض القسمات المشتركة، مثل تلك النزعة الشكية، والانحياز

(*) قول من التزموا الشك منهجًا مطردًا وحالاً مستقرة ، فيترددون دائمًا بين الإثبات والنفى ويتوقفون عن الحكم (المجمع) وهو ما يجب تمييزه ، كمذهب فلسفى ، عن الشك المنهجى عند ديكارت وليس الشك الوجودى. راجع المعجم الفلسفى ، د . مراد وهبة. (المترجم)

إلى مناهضة الأسس والكراهية اللاإرادية تقريبًا للسلطة(*)، التى تجعل من المعقول مناقشتها باعتبارها أسلوبًا فلسفيا يمكن التعرف عليه فى حد ذاته.

وتعد ما بعد البنيوية حركة ثقافية عريضة تغطى العديد من المجالات الفكرية التى اشتركت في رفض البنيوية وطرائقها، وكذلك أيضًا الافتراضات الأيديولوجية التى تكمن خلفها. ويمكن اعتبارها حركة فلسفية وكذلك سياسية، كما يمكن اعتبار «ما بعد الحداثة» بعامة كذلك، وترتاب ما بعد البنيوية فى اليقينيات الثقافية التى رأت البنيوية أنها جاءت لكى تجسدها، يقينيات مثل الاعتقاد بأن العالم يمكن معرفته على نحو حقيقى أصيل، وأن البنيوية زودتنا بمفتاح منهجى لفتح شتى النظم والأنساق التى يتكون منها هذا العالم. وتستلهم البنيوية وحيها من النظريات اللغوية التى قدمها اللغوى السويسرى فرديناند دى سوسير Ferdinand de Saussure، الذى أحدث تغييراً شاملاً أو انقلابًا ثوريا فى دراسة اللغويات بكتابه الذى نُشر عقب وفاته Course in General Linguistics (١٩١٦). وموضوعه الأساسى هو اعتبار أن اللغة تمثل أولاً وقبل كل شىء نسقًا أو نظامًا تحكمه القواعد والقوانين المنظمة (أو الأجرومية الداخلية) التى حكمت كيفية عمل شتى عناصر اللغة، فاللغة تكونت من علامات Signs، وتكونت العلامات من جزأين : الدال (الكلمة) والمدلول (المفهوم)، اتحدا معًا بعملية فهم ذهنى لتشكيل العلامة. وعلى الرغم من عدم وجود ارتباط ضرورى بين الكلمة والشىء الذى تسميه (ويعترف سوسير بطابعهما التعسفى أو التحكمى) فإن قوة العرف كفلت عدم تغيرهما بناء على نزوة عابرة. فهناك على الأقل استقرار نسبى فى اللغة وفى إنتاج المعنى، وإنه يتعين النظر إلى اللغة بوصفها نسقًا من العلامات التى استحثت استجابة متوقعة من الجماعة الفردية.

وشكل النموذج اللغوى الذى وضعه سوسير أساس التحليل البنيوى الذى طبقه على الأنساق أو النظم بعامة، مفترضًا أن كل نسق له قواعده النحوية الداخلية التى

(*) يرى د. عبد العزيز حمودة فى «المرايا المحدبة» أن كلمتى authority وauthoritaive (سلطة وسلطوى) لا تعنيان سلطة سياسية أو قوة خارجية ، ولكنها تعنى ما هو موثوق به إلى درجة يصبح فيها الشىء ذا سلطة أو ثقل، ويمكن ترجمتها إلى نص موثوق (ص٤١٦). (المترجم)

تحكم عملياته. وتمثلت مهمة التحليل البنيوى فى الكشف عن تلك القواعد، سواء أكان النسق المعنى أسطورة قبلية أم صناعة الإعلان أو العالم الأدبى أو الموضة. وأخيراً فإن ما يعترض عليه دعاة ما بعد البنيوية هو الترتيب المنسق الشامل للمشروع البنيوى الذى يرى أنه لا توجد نهايات سائبة فضفاضة وكل شىء له مكانه المحكم الدقيق. وهكذا يعتبر مفكر مثل كلود ليفى شتراوس Claude Leivi-Strauss، أو رونالد بارت Roland Barthes فى بدايته، أن كل تفصيل فى رواية ما له دلالته فى بنية المنتج النهائى (ولا توجد عناصر عشوائية)، واندرجت الروايات فى أنواع محددة حيث كانت أمثلة أو حالات معينة منها (ولتكن أسطورة قبلية معينة) مجرد تنويعات على موضوع محورى. وانطلاقًا من منظور كهذا فإن نسقًا ما (أو رواية ما) قد يشبه كثيراً أى نسق آخر، ويغدو تحليل قواعده النحوية (أجروميته) ممارسة يمكن توقعها والتنبؤ بها إلى حد بعيد، كما لو كان المرء يعرف مقدماً تقريباً ما الذى سوف يجده، ويمكن للمرء حتى أن يزعم – كما فعل أنصار ما بعد البنيوية – أن التقنيات التحليلية التى استخدمها نصير البنيوية حددت النتائج. ويبدو أن المجال المحدود الذى تسمح به البنيوية للمصادفة أو القدرة الإبداعية أو لما هو غير متوقع يعده نصير ما بعد البنيوية أكثر أهمية بكثير من جميع أوجه التشابة والاختلاف وعدم إمكان التنبؤ بالتحليل.

وقد غدت تفكيكية جاك دريدا Jacques Derrida أقوى تعبير عن معتقدات ما بعد البنيوية. فالتفكيك يناهض التفكير المنهجى للبنيوية ويختلف مع الفكرة القائلة إن جميع الظواهر يمكن اختزالها لكى تنطوى فى نطاق عمليات تشغيل الأنساق، بما يعنيه ذلك من أننا نستطيع السيطرة الكاملة على البيئة التى نعيش فيها. وقد اهتم دريدا بتبيان عدم استقرار اللغة، وفى الواقع، الأنساق بوجه عام، ولم تكن العلامات Signs تلك الكيانات التى يمكن التكهن بها من وجهة نظر دريدا، ولم يوجد بالفعل أبداً أى ارتباط تام بين الدال والمدلول بحيث يكفل تحقيق اتصال غير إشكالى. ويحدث دائمًا بعض الانفلات أو التحوير فى المعنى. وبادئ ذى بدء فإن الكلمات احتوت دائمًا على أصداء وآثار لكلمات أخرى، مع خاصيتها الصوتية مما يُذكِّر، مثلاً وعلى نحو غير متغير، بنطاق من خاصيات صوتية مماثلة. وقدم دريدا دليلاً على هذا الانفلات من الناحية

الفعلية عن طريق مفهوم أطلق عليه اسم différance كلمة جديدة مشتقة من الفرنسية différence (وتعنى الاختلاف différence والإرجاء deferral فى الوقت نفسه)، ولا يستطيع المرء تبين المعنى فى أثناء الحديث (لأنهما يتشابهان فى النطق) وإنما يتضح ذلك فى الكتابة فقط. ويرى دريدا أن ما يظهر هنا هو عدم التحديد المتأصل فى المعنى والملازم له. فالمعنى اللغوى ظاهرة غير مستقرة، وينطبق الاختلاف والإرجاء différence فى جميع الأماكن وفى كل الأوقات والأزمنة (وتجدر الإشارة إلى أن دريدا ينكر أن différence يمثل مفهومًا، إنما هو مجرد تعيين أو إثبات لعملية متجسدة فى اللغة ذاتها). وتستهدف التورية والتلاعب بالألفاظ فى الكتابة التفكيكية (وتلك سمة متكررة لدى جميع كبار المحترفين لهذه الكتابة) توضيح عدم استقرار اللغة، وكذلك قدرتها الإبداعية اللانهائية على توليد معان جديدة غير متوقعة(*).

وبناء على ذلك فالمعنى ظاهرة سريعة الأفول، يتبخر أو يتبدد تقريبًا حال حدوثه فى لغة منطوقة أو مكتوبة (أو يحافظ على تحوله إلى معان جديدة) بدلاً من أن يكون شيئًا ثابتًا يسيطر عبر الزمن على مجموعات متتالية من جمهور المستمعين. ويزعم دريدا أن الحضارة الغربية بأكملها نهضت مستندة إلى افتراض أن المعنى الكامل للكلمة «حاضر» فى ذهن المتحدث، على النحو الذى يمكنه أن ينقله إلى المستمع أو يبلغه إياه دون أى انفلات له دلالته. وهذا الاعتقاد أسماه دريدا «ميتافيزيقا الحضور»(**) ويعتبر ذلك وهمًا ؛ لأنه différance يقتحم دائمًا الاتصال ليحول دون

(*) راجع د . محمد عنانى : المصطلحات الأدبية الحديثة ص ١٢٨ - ١٢٩ حيث يوضح أن دريدا فى كتابه Positions يزعم عدم وجود أى معان محددة للكلمات وأن أقصى ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها وإرجاء المعنى إلى أجل غير مسمى. والإرجاء عكس الحضور، أى أننا حين نعجز عن الإتيان بشىء أو بفكرة فنحن نشير إليها بكلمة. ومن ثم فنحن نستخدم العلامات مؤقتا ريثما نتمكن من الوصول إلى الشىء أو الفكرة، وعلى هذا فإن اللغة فى حضور مرجأ للأشياء والمعانى . ولا يمكن إذن افتراض حضورها فى وجود اللغة. (المترجم)

(**) يعرفه د. عبد العزيز حمودة فى «المرايا المحدبة» (ص ٣٧٨) بأنه القول بوجود سلطة أو مركز خارجى يعطى الكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها ويؤسس مصداقيتها. ويوضح د. محمد عنانى أنه الاعتقاد بوجود مركز خارج النص أو اللغة يكفل ويثبت صحة المعنى دون أن يكون هو قابلاً للطعن فيه أو البحث فى حقيقته. أى الإيمان بقدرة اللغة على الإحالة إلى أى مركز من هذه المراكز الخارجية أو النقاط المرجعية خارج النظام اللغوى والاعتماد عليها (ص٧٨). (المترجم) .

إرساء الحضور أو اكتمال المعنى. إن التوكيد على الاختلاف، بما يعنى عدم التوافق مع المعايير أو التفكير المنهجى النظامى، وهو ما يسود فى التفكيكية - يُعد من الخصائص التى تميز إلى حد بعيد المعتقدات الفلسفية لما بعد الحداثة.

وميشيل فوكو Michel Foucault مفكر آخر انقلب على التفكير المنهجى النظامى والاتجاهات التى ترمى إلى استبعاد الاختلاف لدى الفكر البنيوى. مرة أخرى، فإن حقيقة الاختلاف هى التى يتم التركيز عليها. وبالنسبة إلى فوكو فإنه يهتم بشكل خاص بالجماعات المهمشة التى يبقيها اختلافها مستبعدة من السلطة السياسية : جماعات مثل المجانين والمساجين والشواذ جنسيا. ويرى أن ثقافة ما بعد النهضة التزمت بتهميش الاختلاف أو حتى تحويله إلى عمل شيطانى، عن طريق تحديدها لمعايير السلوك. وقد كتب فوكو مجموعة من دراسة الحالات يصف فيها كيف طبقت هذه المعايير فى أوروبا الغربية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، بحيث ظهر إلى الوجود نطاق جديد كامل من المؤسسات المنظمة بصرامة (مستشفيات المجانين والسجون والمستشفيات) لكى تتعامل مع الاختلاف. ويعتبر فوكو هذه المؤسسات تعبيراً عن السلطة السياسية وعن الطريقة التى فى استطاعة مجموعة مهيمنة أن تفرض بها إرادتها على الآخرين.

ولكى يبين فوكو كيف جرى إضفاء طابع شيطانى على الاختلاف الجنسى فى المجتمع الحديث تعمد الرجوع إلى الأزمنة القديمة فى مجلداته الثلاثة المعنونة : «تارخ النزعة الجنسية» The History of Sexuality (١٩٧٦ - ١٩٨٤)؛ لكى يستقصى كيف عملت الجنسية المثلية فى الثقافات اليونانية والرومانية. فقد كان المجتمع اليونانى أكثر تسامحًا مع الاختلاف الجنسى من مجتمعنا، على الرغم من أنه لم يكن أقل أخلاقية فى نظرته. ووفقًا لما رآه فوكو فقد كان «خطابه» عن الشئون الجنسية مختلفًا، ولم يفرض معيارًا وحيدًا للسلوك، حيث ازدهرت الجنسية المثلية إلى جانب اشتهاء الجنس الآخر. وقابل فوكو بين هذا الوضع وبين الأزمنة الحديثة حيث تحول اشتهاء الجنس الآخر إلى معيار اعتبرت جميع الأشكال الأخرى للتعبير الجنسى انحرافًا عنه. وهذا الإصرار على

المعيار وتوكيده على حساب «المختلف» إنما يشكل جزءًا من النزعة السلطوية (التسلطية) التى يقرنها مفكرون مثل فوكو بالثقافة الحديثة.

ومثّل كتاب Anti- Oedipus لكل من جيل ديلوز Jilles Deleuze وفيلكس جاتارى Felix Guattari هجومًا آخر لما بعد البنيوية على النزعة السلطوية، وفى هذه الحالة فإن هذه النزعة غاصت فى نظرية التحليل النفسى التى نشدت - من خلال آلية نظريات على غرار عقدة أوديب - السيطرة على التعبير الحر للرغبة الإنسانية. ويرى ديلوز وجاتارى أن الأفراد هم desiring machines، ينقصهم الشعور بالوحدة الذى نقرنه عادة بالهوية الفردية، ولكنهم يتحينون الفرصة للتعبير عن رغباتهم التى تكبحها السلطات الاجتماعية - السياسية (وتقدم الفاشية أقوى مثال مقنع لكيفية سير هذه العملية). ويغدو التحليل النفسى بالنسبة إليها رمزًا لكيفية كبت الرغبة، ويضعان فى مواجهته «التحليل الفصامى» الذى يرتكز على خبرة الفصامى (المصاب بمرض انفصام الشخصية) الذى يصبح فى نظامهما نوعاً ما من النموذج المثالى للسلوك الإنسانى. إن البعد السياسى للفكر ما بعد البنيوى، الذى كثيرًا ما توارى على نحوٍ ما وراء مناقشات ميتافيزيقية غامضة فى مجال التفكيكية يحتل المقدمة بكل تأكيد هنا.

ويمكن أيضًا إدراج الحركة النسائية Difference Feminism تحت عنوان ما بعد البنيوية، من حيث إنها تتشكك فى الجمود المفترض فيما بين فئتى النوع. وحجتها أن هوية النوع، والهوية النسائية على الأخص ليست عملية ثابتة، لكنها عملية غير محددة المعالم (سائلة) لا يمكن اختزالها إلى أى نوع من السلوك الأساسى والجوهرى أو المعيارى (وفى هذه الحالة فإن معيار السلوك مشتق من النزعة الأبوية) وقد استخدم المنظرون من أمثال Luce Irigaray هذه الحجة للتشكيك فى الافتراضات المتعلقة بنظام السلطة الأبوية (سيادة الرجل على المجتمع Patriarchy)، ولا سيما افتراض سمات محددة للذكورة والأنوثة التى تفضى إلى القوالب النمطية للنوع التى ما زال مجتمعنا يتسمك بها إلى حد بعيد ويستخدمها أساسًا لكبت المرأة.

وما زال ليوتار أقوى صوت مؤثر فى فلسفة «ما بعد الحداثة»، وهناك خيط متماسك من مناهضة السلطوية يتخلل عمله الفلسفي بحيث يمكن أن نعتبره الآن من أنصار ما بعد الحداثة على أكمل وجه. ومن الممكن اعتباره - فى بداية حياته المهنية - ماركسيًا، وكان عضوًا فى مجموعة الاشتراكية أو البربرية Socialism or Barbarism التى تخصصت فى إخضاع النظرية الماركسية لنقد ثاقب من الداخل، وتصرف باعتباره متحدثًا بلسان الجزائر فى صحيفة المجموعة. وتكشف كتابات ليوتار عن حرب التحرير الجزائرية فى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى عن شخص بعيد عن كونه ماركسيا تقليديا، وراغبًا فى الشك فى المبادئ الماركسية. وتمثل اعتراضه الأساسى فى أن قيادة الحزب الشيوعى تعاملت مع الجزائر باعتبارها حالة كلاسيكية للثورة البروليتارية، فى حين إنها كانت فى الواقع مجتمعًا فلاحيا، حيث تكتسب الماركسية قيمة عملية محدودة.

وبعد انحلال مجموعة «الاشتراكية أو البربرية» فى ستينيات القرن العشرين ابتعد ليوتار بشكل واع عن ماضيه الماركسى. وقد خاب أمله - على غرار كثير من المثقفين الفرنسيين فى جيله - من الموقف المناصر للمؤسسة الذى تبناه الحزب الشيوعى الفرنسى فى أحداث ١٩٦٨ فى باريس، وفى أعمال مثل «الاقتصاد الليبيدى الشهوانى» Libidinl Economy عبر عن الإحباط الذى شعر به آنذاك تجاه الماركسية الرسمية. وزعم فى «الاقتصاد الليبيدى» أن الماركسية غير قادرة على أن تستوعب شتى الدوافع الليبيدية التى يعانيها جميع الأفراد، ما دامت هذه الدوافع التى يصعب التكهن بها تتجاوز أى سيطرة نظرية (وهى حجة مماثلة لتلك التى أبديت فى Anti-Oedipus). وإن ما هو خطأ على وجه الدقة فى الماركسية تمثل عنده فى محاولة كبت هذه الطاقات، وبعملها هذا كشفت عن نزعتها السلطوية الكامنة. وهناك وراء هجومه الشرس على الماركسية اعتقاد ليوتار بأنه من غير الممكن أن تكون الطبيعة البشرية أو العملية التاريخية قابلة للتنبؤ، وبالتالى قابلة للتلاعب بها، وذلك على النحو الذى تتمسك به النظرية الماركسية. دعانا ليوتار إلى قبول أن الطاقة الليبيدية (شىء

مثل عقدة الدوافع اللاشعورية التى حددها فرويد) قضت ببساطة على أى زعم بأن الماركسية يمكن أن تكون قادرة على السيطرة على الأحداث. ومن الممكن اعتبار هذا الكتاب بداية نقد السرديات الكبرى الذى يكمن فى قلب عمل ليوتار الأكثر تأثيراً والأكبر نجاحاً «أحوال ما بعد الحداثة» Post Modern Condition.

ويزعم فى كتابه هذا أن المعرفة غدت الآن أهم سلعة فى العالم. وقد تصبح أيضاً مصدر نزاع بين الأمم مستقبلاً. ويشدد ليوتار على أن من يسيطر على المعرفة يمارس حاليًا سيطرة سياسية، وهو حريص على ضمان أن يظل نشر المعرفة متاحًا قدر المستطاع. والبديل الذى يقدمه للسيطرة السياسية المركزية على المعرفة هو جعل جميع بنوك المعلومات فى متناول عامة الجمهور. والمعرفة تنتقل عن طريق ما يسميه السرد أو الرواية، وهو ينتقد ما يطلق عليه اسم «الروايات الكبرى» أى تلك النظريات التى تدعى أنها قادرة على شرح كل شىء وتقاوم أى محاولة لتغيير شكلها (أو روايتها). فالماركسية مثلاً لها روايتها الخاصة لتاريخ العالم التى تعتبرها حقيقية وبالتالى فإنها فوق النقد أو الحاجة إلى المراجعة، فهى ليست «رواية» لكى يعاد تفسيرها باطراد على ضوء الأحداث الثقافية المتغيرة، ولكنها نظرية لا تنقض وتصمد مع مرور الزمن، وإنه لا ينبغى أبداً الارتياب فى مدى موثوقيتها. ويرى لويتار أن موقفًا كهذا يتسم بطابع سلطوى، ويحتفى بدلاً من ذلك بما يسميه الرواية الصغرى Petit récit. وإن الروايات الصغرى تجتمع على أساس تكتيكى من قبل مجموعات صغيرة من الأفراد بغرض تحقيق بعض الأهداف المعينة (مثل «الرواية الصغرى» التى جمعت بين الطلبة والعمال فى أحداث ١٩٦٨ وطالبت بإجراء إصلاحات حكومية) ولا تدعى أن لديها إجابات عن جميع مشكلات المجتمع : ومن الناحية المثالية فإنها تبقى فقط ما دام ذلك ضرورياً لتحقيق أهدافها. ويرى ليوتار أن الرويات الصغرى هى أكثر طريقة خلاقة لنشر المعرفة وخلقها، وأنها تساعد على كسر الاحتكار الذى مارسته تقليديا الروايات الكبرى. وفى العلم، مثلاً، فإنه يتعين اعتبارها الوسيلة الأساسية للاستقصاء والبحث. ويخبرنا ليوتار أن «علم ما بعد الحداثة» هو بحث عم المفارقات وعدم الاستقرار والمجهول، بدلاً من أن يحاول تكوين رواية كبرى أخرى أيضاً يمكن تطبيقها على الجماعة العلمية بأسرها.

لقد استهدف ليوتار تقويض السلطة التى زاولتها «الرواية الكبرى» التى يعتبرها قامعة للقدرة الإبداعية الفردية، وأعلن «لم نعد نلوذ بالروايات الكبرى» ؛ أى أنه لم يعد فى وسعنا الاعتماد عليها فى توجيه أفعالنا سواء على الصعيد العام أو الخاص. وما يبهجنا فعله هو عدم محاربة الروايات الكبرى، بل بالأحرى الكف عن الإيمان بها، وعلى أية حال فإنه من المفترض أن تتلاشى. وعلى الرغم من أن هذه النظرة تعد نظرة مثالية إلى حد ما للعملية السياسية، فإن شيئًا ما مثل هذا الاضمحلال حدث بعد سنوات قليلة من كتابه «أحوال ما بعد الحداثة»، عندما انهارت أوروبا الشرقية الشيوعية، دون حدوث صدامات عنيفة - إلى حد كبير - مع السلطات السياسية. ووفقًا لمصطلحات «ما بعد الحداثة» المرجعية فقد كف عامة الناس ببساطة عن الإيمان بالأيديولوجية السائدة، التى توقفت آنذاك عن أن تكون لها سلطة لكى تفرض إرادتها.

وتتمثل إحدى المشكلات التى تبقى معنا حالما نستغنى عن الروايات الكبرى - أو السلطات المركزية من أى نوع كان - فى كيفية تكوين الأحكام القيمية التى سوف يتقبلها الآخرون بوصفها عادلة ومعقولة. ويجابه ليوتار هذه المشكلة فى كتابه Just Gaming (١٩٧٩)، حيث يزعم أنه ما زال ممكنا تكوين أحكام قيمية، حتى ولو لم تكن لدينا «رواية كبرى» تدعم موقفنا، وذلك على أساس كل حالة على حدة (وهو شكل من البراجماتية التى يزعم أنها موجودة فى كتابات أرسطو السياسية والأخلاقية). وإن التصرف على أساس كل حالة على حدة Case by Case حيث يعترف المرء بعدم وجود معيار مطلق، هو الحالة التى يشير إليها ليوتار باعتبارها «وثنية» Paganism، حيث تغدو المثل الأعلى للكيفية التى يتعين علينا العمل والتصرف على أساسها فى عالم ما بعد الحداثة. ولن يوجد أبدًا مثل ذلك المعيار المطلق أو أسس الاعتقاد لكى توجهنا، لكن هذه الحاجة - كما يؤكد ليوتار - لن تؤدى إلى الوقوع فى فوضى اجتماعية، على نحو ما اعتاد النقاد من أنصار «الرواية الكبرى» افتراض أنه سيحدث، وما يعتنقه ليوتار هنا هو نزعة مناهضة الأسس Antifoundationalism : أى رفض فكرة وجود أسس لنظام التفكير أو الاعتقاد، لا تكون موضع شك وتساؤل، وأنها ضرورية لمهمة تكوين الأحكام القيمية. وقد اتضح أن فلسفة ما بعد الحداثة مناهضة

للأسس على نحو قاطع فى نظرتها، وغير راغبة فى قبول أن ذلك يجعلها مخلة - بأى حال - بوظيفتها باعتبارها فلسفة.

لقد أولت فلسفة ليوتار الأخيرة اهتماماً كبيراً لما يسميه «الحدث» (event)، وكذلك مفهوم «الاختلاف» difference. ويعتبر الحدث بمثابة حادثة أو واقعة غير متوقعة، تغير بشكل دارمى طريقة رؤيتنا للعالم وتثير التساؤل فى جميع افتراضاتنا الأيديولوجية مع مرور الزمن ومسيرته، ويمثل معسكر الاعتقال فى أوشفيتز مثل هذا الحدث وكذلك أحداث ١٩٦٨ . فالحدث الأول بصفة خاصة لا يعد أمراً يمكن أن تنتحل له الأعذار بتطبيق نظرية «الرواية الكبرى»، والواقع أنه يمثل نقطة انهيار التنظير المتعلق بالرواية الكبرى. أما الحدث الآخر فهو نوع من انفجار الطاقة الليبيدية لا يمكن للنظام أن يتعامل فيها بخلاف ذلك، وأن تعترف بوجود أحداث لا يمكن التنبؤ بها أو استيعابها فى نطاق نظرية عالمية شاملة مُحكَمة يعنى الاعتراف لا بمجرد حدود «الرواية الكبرى» وإنما أيضاً بانفتاح المستقبل. ويغدو هذا الانفتاح عقيدة جوهرية عند «أنصار ما بعد الحداثة» فالمستقبل لا يتعين النظر إليه باعتباره يتحدد مسبقاً، فمثل ذلك يجعل كل جهد إنسانى لا معنى له.

وتعتبر الاختلافات تضارب مصالح بين أطراف لا يمكن حلها، غير أنه يتعين الإقرار بها وبأن تبقى قيد النظر فى جميع الأوقات [راجع The Differend (١٩٨٣)]. وكل طرف يقطن ما يسميه ليوتار نظام تعبير Phrase regime مختلف لا تتناسب أهدافه مع الآخر، وليس لأى منهما أى حق أخلاقى لكى يجعل الآخر متوافقاً مع رغباته. وما يحدث عمليا، ولا سيما فى الممارسة السياسية، هو أن أحد الأطراف فى النزاع يفرض آراءه على الآخر، وبذلك يحل النزاع لصالحه. ووفقاً لمصطلحات ليوتار فإن نظاماً تعبيريا واحداً يمارس الهيمنة على غيره - مثال كلاسيكى للنزعة التسلطية من الناحية العملية. ويذكر ليوتار مثالا على هذا فى عالم اليوم، حالة مستخدم (أجير) مُستغَل لا يمكنه أن يحصل على تصحيح لوضعه الاستغلالى فيما لو رفع دعوى على رب العمل، ما دامت المحكمة التى تستمع إلى دعواه قامت على أساس مبدأ أن مثل هذا الاستغلال قانونى. فالنظام التعبيرى لصاحب العمل يقوم على أساس أن يكون

للآخر صوته الخاص. ومهمة الفيلسوف مساعدة نظم التعبير المقموعة فى أن تعثر على صوتها، وذلك هو ما يسميه ليوتار «السياسة الفلسفية». ويمكن اعتبار «السياسة الفلسفية» البحث عن الجديد، الثقافة المضادة، نظم التعبير أقوى تعبير عن فلسفة ما بعد الحداثة.

وقد اهتم ليوتار فيما بعد بالطريقة التى تحاول بها القوى التى يسميها التقنية - العلمية Techno - Science (والتى يمكن أن نفترض أنها القوى المتعددة القوميات) أن تسطو على مجرى التاريخ الإنسانى، عن طريق تمهيد السبيل لنهاية الحياة على الأرض. ويزعم ليوتار أن أنصار Techno - Science يستأصلون تدريجيا البشرية من الصورة بتطوير تكنولوجيا الكمبيوتر المتقدمة دائمًا ذات المقدرة على إعادة إنتاج نفسها واستمرار الوجود فى مكان آخر فى الكون حالما تموت الأرض (حدث قد يقع بعد ٤,٥ بليون سنة). ويحــذرنا فى The Inhuman (١٩٨٨) من أن الهدف النهائى لـ Techno - Science هو جعل التفكير ممكنًا بدون جسد، وهو ما يمثل تهديداً للإنسانية وقيمها ينبغى مقاومته بشدة، لكونه «غير إنسانى» فى روحه. وما يبغيه علماء التقنية العلمية هو اختزال الإنسانية إلى جوهرها المفترض، أى الفكر، وجعل ذلك ممكن التنبؤ به فى شكل برنامج كمبيوتر. فالفكر المفترض دون جسد يعنى أنه لم تعد توجد أحداث و «اختلافات» تكون مثار قلق بطبيعة الحال ولا انفتاح المستقبل الذى يقدره أنصار ما بعد الحداثة إلى حد بعيد. وتلك حالة أخرى لاستبعاد المختلف وما لا يمكــن التنبـؤ به لكــى يمكن ممارسة السيطرة. وإن ما أسقط مــن المعادلة هو الفرد وكذلك «السردية الصــغرى» Little Narrative، وليس لكليهما أى مكان فى المخطط السلطوى للأشياء، وإن الرغبة فى تجريد البشرية من صفاتها الإنسانية باختزالها إلى «عملية تفكير» وحدها هو فعل أخير للنزعة السلطوية بالنسبة إلى ليوتــار. وتغدو المقاومة على صعيد Little Narrative تصرفًا أخلاقيًا بالإنابة عن قضية الاختلاف، وإن الاختلاف هو الذى يتعين حمايته مهما يكلف الأمر فى «عالم ما بعد الحداثة».

ويعد عمل جان بودريار Boudrillard تعبيراً مهما أيضًا عن فلسفة «ما بعد الحداثة». وقد أضحى هو أيضًا شديد النقد للماركسية والبنيوية، رافضًا فى نهاية الأمر فكرة وجود بنى متوارية خلف جميع الظواهر من مهمة المحلل أن يعينها ويوضحها. ويرى أن عالم ما بعد الحداثة هو عالم المحاكاة أو الصور المحاكية Simula-cra، بحيث لم نعد نميز الاختلاف بين الواقع والمحاكاة. والصور المحاكية لا تمثل شيئًا سوى نفسها، ولا يوجد واقع آخر تحيل إليه. وبالتالى فإن بودريار أمكنه أن يزعم أن ديزنى لاند Disneyland والتليفزيون يشكلان حاليًا واقع أمريكا، وحتى على نحو أكثر خداعًا فإن حرب الخليج لم تحدث، بل كانت مجرد محاكاة (شىء قد يتماشى مع ألعاب الفيديو، على ما يبدو). ولم يكن من المستغرب أن تحظى هذه النظرة بقدر متعاظم من النقد لما تنطوى عليه من نظرة ساخرة تهكمية بكل وضوح وجلاء، وانعدام الحساسية للبعد الإنسانى الذى تنطوى عليه.

وثمة حجة أخرى لبودريار أثارت قدراً هائلاً من الجدل تمثلت فى أن النظم لم تعد محتاجة للمعارضة، وأنها يمكن أن تُغوِى بدلاً من ذلك، أى تغرى بالإذعان والاستسلام (راجع Seduction – ١٩٧٩). وقد وجه أنصار الحركة النسائية نقداً شديداً لما اعتبر بمثابة انحياز جنسى Sexism متضمن فى فكرة الإغواء متهمين إياه بدعم الأنماط الجنسية المقولبة بهذا الاستخدام.

وعلى الرغم من الإقرار بقوة الحجة النسائية فقد يتعين على المرء أيضًا أن يعتبر الإغواء محاولة أخرى مميزة تمامًا لما بعد الحداثة فى تقويض النظم والأنساق بتحديد موضع مواطن الضعف. ولا ترى فلسفة ما بعد الحداثة بعامة ضرورة للدخول فى مواجهة سافرة مع نظم السلطة والقوة ؛ إذ اهتمت أكثر بتبيان ما الذى يمكن عمله لكى تنفجر مثل هذه النظم من الداخل (وأبرز الأمثلة الماركسية والشيوعية).

ومن الممكن اعتبار أن رد الفعل على الماركسية العقائدية فى عمل مفكرين من طراز ليوتار وبودريار كجزء من اتجاه ثقافى آخر أيضًا عرف الآن باسم «ما بعد الماركسية». وقد أصبح هذا الاتجاه يمثل موقفًا نظريا مهما، ويضم ليس مجرد

شخصيات ترغب فى رفض المعتقدات الماركسية (مثل ليوتار وبودريار)، بل أيضًا أولئك الذين يبغون مراجعة الماركسية من منظور التطورات الثقافية والنظرية الجديدة، وقد عبر عن هذه الجماعة الأخيرة إرنستو لاكلو Ernesto Laclau وشانتال موفى Chantal Mouffe عندما نشرا كتابهما النزالى فى ١٩٨٥ : "Hegemony and Socialist Strategy: towards a Radical Democratic Politics"، وزعما فى هذه الدراسة أن الماركسية تحتاج إلى أن تنحاز إلى شتى الحركات الاجتماعية الجديدة التى برزت إلى الوجود (مثل الحركة النسائية، والخضر، والأقليات العرقية والجنسية)، وبقول آخر فإنه يلزم الماركسية أن تحتضن التعددية السياسية وأن تتخلى عن ادعائها بأنها تجسد الحقيقة السائدة. كما احتاجت الماركسية إلى أن تأخذ فى الحسبان شتى النظريات الجديدة التى برزت إلى الوجود، نظريات مثل التفكيكية أو ما بعد الحداثة.

ومرة أخرى فإننا نستطيع أن نلحظ الارتياب المميز لما بعد الحداثة فى النظريات الكبرى (الروايات الكبرى) وعقيدتها الدوجماتية التى تأتى فى المقدمة. وما اعتبر خطأ فى الماركسية هو إخفاقها فى أن تتطور مع الزمن، وأن تدرك كيف أصبح المجتمع متنوعًا (أو متعددًا، باستخدام الكلمة الشائعة الاستعمال). وبدلاً من ذلك تشبثت الماركسية بالمستوى الذى يحاول فرض نظرياته على الآخرين، على أساس أنها هى وحدها التى تمتلك الحقيقة، وانطلاقًا من هذا المنظور تعتبر الماركسية نظرية سلطوية ومن الناحية الأخرى فإن موفى Mouffe و لاكلو laclau يدعوان إلى ماركسية أكثر انفتاحًا، قادرة على التواؤم مع الأوضاع الثقافية المتغيرة واجتذاب جماهير جديدة فى غضون ذلك. وعلى نحو متوقع إلى حد ما فإن المؤسسة الماركسية لم تولِ الاعتبار لمزاعم موفى ولاكلو بأن الماركسية فى حاجة إلى مراجعة جذرية، أو أن تسعى جاهدة لكى تصبح تعددية، متمسكة بدلاً من ذلك بالحقيقة المفترضة للماركسية وعالمية التطبيق.

إن هذا الارتياب فى النظريات الكبرى ومزاعمها السلطوية هو ما يمكن اعتباره السمة المميزة لفلسفة ما بعد الحداثة، التى تتمسك بموقف مؤيد لحرية الفكر والعمل عبر شتى تجلياتها. وفى العالم الفلسفى الأنجلو أمريكى نستطيع أن نعثر على مثل تلك الآراء التى يعتنقها الفيلسوف البراجماتى الأمريكى ريتشارد روترى Richard Rotry، بطل شهير لما يطلق عليه اسم الموروث الفلسفى القارى الحديث. وهو أيضًا لا وقت لديه للنظرية الكبرى، وأقل اهتماماً - على غرار الطراز البراجماتى الأصيل - بما إذا كانت النظريات صحيحة أو غير صحيحة، إنما ينصب اهتمامه على ما إذا كانت نافعة ومهمة. والفلسفة عنده ليست أكثر من شكل من أشكال المحادثة، ويتجه تفضيله لكى يعثر على مصدر للأفكار لتوجيه سلوكنا إلى موضوعات أخرى مثل الأدب. وانعطاف Rotry إلى «ما بعد الفلسفة»، هو ما يعد أيضًا خصيصة مميزة لما بعد الحداثة، وهو نبذها السرد (النظير) المعيارى الذى اقترن بالموروث الفلسفى الغربى. وتلك سلطة أخرى يجرى إيداعها بفظاظة فى مزبلة التاريخ.

ومما لا يبعث على الدهشة ألا يكون جميع الناس سعداء بالالتجاء المتواتر لما بعد الحداثة إلى مزبلة التاريخ. وقد سمى الناقد الأمريكى فردريك چيمسون Fredric Jameson نظرية ما بعد الحداثة «المنطق الثقافى للرأسمالية فى مرحلتها الأخير» معتبراً إياها، عن غير قصد أو خلاف ذلك، متواطئة مع السلطات التى تساعد على إبقاء الوضع الراهن السياسى. لقد انتقد أنصار ما بعد الحداثة باستمرار إيمان اليسار بفعالية المواجهة الأيديولوجية، وبالنسبة إلى ماركسى مثل چيمسون فإن نتيجة ذلك هى خدمة قضية اليمين الذى له مصلحة ثابتة فى زيادة اللا مبالاة بالعملية السياسية. وقد تبنى تيرى إيجلتون Terry Eagleton رأيًا مماثلاً لرأى چيمسون، مسترعيًا الانتباه باطراد إلى المغزى الأيديولوجى لتبنى اتجاه ما بعد الحداثة، الذى يعتبره ضارا بقضية الاشتراكية. وقد انتقد كريستوفر نوريس Christopher Norris بشدة عمل بودريار، وخاصة ما اعتبره موقفًا يتسم بالرعونة تجاه حرب الخليج، ويرى أن أفكار بودريار لحقيقة هذه الحرب إنما ترمز إلى خواء ما بعد الحداثة بوصفها نظرية ثقافية، وإنه لا يستطيع أن يتقبل فقدان بودريار الإحساس الواضح بالاضطراب السياسى والمعاناة الإنسانية.

كما أن يورجن هابرماس Jurgen Habermas(*) يجد أن ما الحداثة تثير الريبة والشك من الناحية الأيديولوجية، واختلف مع فلسفة ليوتار على هذا الأساس (لمزيد من المعلومات عن نقد ما بعد الحداثة راجع الفصل الأخير من هذا الكتاب).

وإجمالاً فإن فلسفة ما بعد الحداثة يتعين تعريفها بوصفها صيغة حديثة من المذهب الشكى، مع اهتمامها بالتركيز علي تقويض أسس النظريات الأخرى ومزاعمها بامتلاك الحقيقة، أكثر من اهتمامها بإرساء نظرية إيجابية خاصة بها، على الرغم من أن الشك والارتياب فى المزاعم النظرية للآخرين ينطويان بطبيعة الحال على برنامج محدد خاص بهما، ولو كان ذلك عن طريق عدم وجوده فقط. ومن ثم فإن فلسفة ما بعد الحداثة يمكن أن تعتبر بمثابة نشر الفلسفة لتقويض الضرورات السلطوية الموجودة فى ثقافتنا على الصعيدين النظرى والسياسى. وما إذا كان هذا الاتجاه سوف يثير الاهتمام لفترة طويلة للغاية فإنه يصعب قول ذلك. وقد أضحت ما بعد الحداثة إلى حد ما رواية كبرى خاصة بها (هناك «اتجاه» ما بعد حداثى نهائى لمعظم القضايا الفلسفية)، ومعرضة بالتالى للهجوم بدورها. كما أنه يمكن الزعم بأن فلاسفة ما بعد الحداثة قد غالوا فى أقوال الروايات (النظريات) الكبرى، وأحد الاعتراضات ذات الصلة الوثيقة بالموضوع على قول ليوتار بتخليها عن دلالتها المستمرة تمثل فى أن الأصول الدينية (من أكبر «الروايات» التى وجدت) تصاعدت بوضوح جلى فى العقود الأخيرة من القرن العشرين. ويلوح أن نمو الأصولية الإسلامية يلقى بظلال الشك والتساؤل على مدى صحة حكم ليوتار فى هذا الصدد، علمًا بأنها تسيطر حاليًا على الحياة السياسية فى عدد متزايد من البلدان فى الشرق الأوسط وآسيا، مما يجعلها ذات تأثير مهم على المسرح السياسى العالمى.

(*) هابرماس : عالم اجتماع ألمانى، ولد في دوسلدروف عام ١٩٢٩ فهو أحد ورثة مدرسة فرانكفورت والنظرية النقدية محتذيًا خطوات هذه المدرسة فى الجمع بين الفلسفة والعلوم الاجتماعية، وربما كان من أهم أعماله بعد كتابه النقدى عن الماركسية «بعد ماركس، ١٩٧٥» كتاب «نظرية الفعل الاتصالى» الذى احتوى على جانبين: أولهما دراسة ترشيد الفعل والمجتمع، وانصب الجانب الثانى على نقد العقل الوظيفى Functionaliste. (المترجم)

ويتبنى ليوتار نفسه نظرة دورية للتاريخ الثقافى، حيث تستمر ما بعد الحداثة والحداثة فى التعاقب عبر الزمن فى تتابع لا نهائى. ومن ثم فإن ما بعد الحداثة وجدت فى الماضى (ويعتبر ليوتار شخصيات مثل رابليه Rabelais ولورانس ستيرن Laurence Sterne[*] ضمن شخصيات ما بعد الحداثة) وستوجد ما بعد الحداثة والحداثة مرة أخرى فى المستقبل. وإنه من الممكن فقط الزعم أننا نعيش فعلاً فى عالم ما بعد حداثى حيث تعبر عن وجودها الاهتمامات الثقافية المتباينة (مثل إعادة تكوين الروايات الكبرى). ومن المؤكد أن المذهب الشكى اتجه إلى أن يسود ثم يبطُل ويختفى عبر مجرى التاريخ الفلسفى، وقد تكون الجولة الجديدة مفيدة فى تحقيق غرضه المعتاد فى استرعاء الانتباه إلى هشاشة بعض المواقف الفلسفية، وأن يكون من الممكن لبرنامج ذى توجه فلسفى أقل سلبية أن يحتل مكانه فى المستقبل القريب.

(*) فوانسوا رابليه (١٤٨٣ - ١٥٥٣) : كاتب فرنسى بدأ حياته راهبًا ثم انصرف إلى دراسة الطب والأدب، اتسم بعمق ثقافته ومعرفته الواسعة، بحيث استطاع التعبير عن التيار الإنسانى الذى ساد القرن السادس عشر بأكمله . وتميزت كتاباته بنزعة احتجاجية وسخرية فظة ، فى أحيان كثيرة، من الحرب والكهنوت الكاثوليكى وتعليم القرون الوسطى، مازجًا بين الجد والمزح فى كتاباته التى أثرت اللغة الفرنسية.

لورانس ستيرن (١٧١٣ - ١٧٦٨): روائى بريطانى كان واسع الانتشار فى القرن الثامن عشر، جاءت كتاباته مخالفة للمألوف والتقاليد الأدبية السائدة، بحيث يعتبره البعض التجسيد المسبق للرواية الحديثة؛ لما انطوت عليه أعماله من تجديدات تجاوزت العصر الذى عاشه. (المترجم)

الفصل الثانى
ما بعد الحداثة والنظرية النقدية والثقافية

أنتونى إيست هوب Antony East Hope

الحداثة وما بعد الحداثة :



لوحة بيكاسو فتيات آفينيون، نحو ١٩٠٧

تعد صورة "فتيات آفينيون" التى استكملها بيكاسو نحو ١٩٠٧ نصا تأسيسيا فى شريعة الحداثة، تصدم المتفرج فى كل مناسبة. وقد أرسى موروث القرن الخامس عشر (فن عصر النهضة خلال ذلك القرن) وهو الشكل السائد فى الفن الغربى، وبدقة، عرفًا يقضى بتمثيل الأشياء فى منظور خطى. وفى عمل بيكاسو فإن وجه الشخص الموجود فى أسفل اليمين والذى يبدو جالسًا القرفصاء على نوع من مقعد المرحاض الذى يستخدم فى الاغتسال والقطامة (biclet) رُسم من الأمام وبصورة جانبية فى الوقت نفسه، وهو تأثير يحطم الموروث (كما يفعل فى تشكيل الأجسام بعامة). ويذكر هذا

الوجه وذلك الموجود فى أعلى الجانب الأيمن بالأقنعة الأفريقية، ناقضاً أى معارضة بين أوروبا ("المتحضرة" والعالم "البربرى" خارجها. وبينما مثل الموروث الأساسى المرأة فى صورة سلبية (عادة عارية،، وفى وضع الاستلقاء بعامة) والتى تردُّ باحتشام حملقة المشاهد، فإن تلك النسوة (ومن الواضح أنهن بغايا) يحدقن بعيون ترفض الخضوع لأية نظرة مسيطرة أو متحكمة. وتبرز رسوم بيكاسو تأكيداً إيجابياً بأن الماضى يموت، مظهر كاذب، وأنه يتعين العثور على حقيقة جديدة وعلى طرق مختلفة للتصوير والرسم.

وتثير الصورة التى رسمها الفنان الأمريكى إريك فيشل **Eric Fischl** فى ١٩٨٢ عن "قارب الرجل العجوز وكلبه" الواردة أدناه، الكثير من الأسئلة. فهل تصور رحلة للمتعة أو أعقاب كارثة؟



(لوحة إريك فيشل عن قارب العجوز وكلبه ، ١٩٨٢)

فهل يتعين علينا أن نلتفت إلى النصف الأسفل المشمس أو إلى المهاد المظلم، حيث هناك موجة تهدد بغمر السفينة؟ وهل الأشكال العارية من أجل المتعة الجنسية؟ أو من قبيل الفاقة والعوز؟ (وهل المرأة الموجودة فى وسط الصورة تأخذ حمام شمس؟ أو هى ميتة؟). وبينما تتناسب الشخصية الموجودة فى الركن الأيسر مع إطار اللوحة تماماً فإن أصبعها يقود فى مسار حلزونى يشير عرضاً إلى الشخصية الأساسية ثم يتجه إلى اليسار نحو الرجلين اللذين يزحفان وفيما يتعدى الصورة إجمالاً. ولا يمكن التمييز فى تصوير فيشل Fischl بين الظاهر والواقعى- فكل خط تساؤلى تلغيه إمكانية أخرى.

وتشير هاتان اللوحتان إلى التعارض بين تأكيدات الحداثة الواثقة الثائرة على المعتقدات والمؤسسات التقليدية وما بعد الحداثة التى تتأسس على الازدواجية (ثنائية الضدين). ولا بد أن توجد عدة أسباب لهذا الضرب من التغيير. وقد يكون أحدها أن الفن يمتثل لضرورة ما لكى يتحرك ولذلك فإن الحداثة تُركت لأنه تعين العثور على أمر جديد. ومن المؤكد أن التأثير المراد للحداثة قد تضاءل بمرور الزمن: وفى عام ١٩١٧ فإن مارسيل دوشان Marcel Duchanp(*) أفزع قاعة العرض الفنية بتقديمه مبولة للرجال من الخزف الصينى تحت عنوان "نافورة"، لكنها عندما عرضت مرة أخرى فى معرض للدادية(**) فى أواخر الخمسينيات – وكما لاحظ هانز ريشتر Hans Richter فى كتابه Dada: Art and Anti- Art – (١٩٦٥) لم يتبق أى أثر للصدمة الأولى.

(*) مارسيل دوشان (١٨٨٧– ١٩٦٨) : رسام فرنسى. أحد مؤسسى المدرسة الدادية، اشتهر بتقنية ما يسمى Ready- made . (المترجم)

(*) الدادية: حركة فنية وأدبية انتشرت فى سويسرا أولاً ثم امتدت إلى العديد من البلدان الأوروبية وأمريكا وذلك إبان الحرب العالمية الأولى وما بعدها. وتعتبر حركة عدمية هادمة لجميع المعايير الجمالية منتمية إلى ما يسمى Anti- art طورت العديد من الأساليب الفنية مثل التجميع As- sembloge واللصق collage واعتبر مارسيل دوشان من مروجيها فى فرنسا. وقد خرجت من أحشائها الحركة السيريالية بانشقاق أندريه بريتون عن هذه الحركة لعدميتها وإنشائه السيريالية. (المترجم)

وأضحت الحداثة أكثر تدجينًا أيضًا فى الثقافة المضادة التى ساعدت فى ستينيات القرن العشرين.

وننسى اليوم بسهولة أن كثرة من البشر فى عام ١٩٢٠ أفزعها مستقبل مجهول تستولى فيه الطبقة العاملة على السلطة السياسية (وقد فعلت الثورة السوفيتية القليل لتخفيف وطأة هذه المخاوف)، وقد ارتبطت نزعة الحداثة ارتباطًا قويًا بهذا القلق. وبحلول ستينيات القرن العشرين بات جليًا أن الجماهير أمكن أن تتكيف- لحسن الحظ- فى نطاق المؤسسات القائمة، وقد تجلى هدوء معتدل يشوبه الارتياب استطاعت فيه ما بعد الحداثة إعادة تدوير الأفكار والآثار من النزعة الحداثية دون حدوث أى انزعاج جدى.

ما بعد الحداثة : جينكس Jencks

يمكن التمييز بين استخدامات رئيسية ثلاث لمصطلح ما بعد الحداثة، أحدها فى مجال تاريخ الفن وفن العمارة، والثانى فى نطاق الفلسفة وما يستتبع ذلك من جدل حول ما إذا كانت الحقيقة تحتاج إلى، ويمكن أن يكون لها أساس، والاستخدام الثالث فى نطاق أكثر عمومية يتصل بالثقافة المعاصرة. وظهر هذه المصطلح إبان أواخر ستينيات القرن العشرين ليشير إلى روايات جون بارث John Barth(*) ورقص ميرك كومننجام Merce Cumningham(**) وجاء أول انتشار واسع النطاق مع صدور كتاب Charles Jencks عن The Language of post-Modern Architcture (١٩٧٥) .

وقد أعطى جينكس تطبيقًا محددًا للغاية وموحيًا مع ذلك لفكرة ما بعد الحداثة وكان المثل الأعلى الحديث النزعة فى المجال المعمارى حضريا ومعمما ودوليا، يرفض

(*) جون بارث: روائى أمريكى مولود فى ١٩٣٠، بدأ حياته موسيقيا ثم أصبح أستاذًا للغة الإنجليزية فى جامعة نيويورك. يعتبر تلميذًا لكافكا وجويس. تناول فى رواياته افتقاد القيم فى العالم، واستحالة اتخاذ قرار عادل، بأسلوب ساخر بلا توقير ولا احترام، ومن أشهر رواياته Sat-weed Factor (١٩٦٠). (المترجم)

(**) راقص ومصمم رقصات أمريكى، مولود فى ١٩١٩، كون فرقة خاصة للرقص فى ١٩٥٣، وارتاد اتجاهات تجريدية جديدة فى مجال الرقص الحديث. (المترجم)

الزخرفة، مستخدمًا المواد المعاصرة بطريقة وظيفية ويتمثل بشكل نموذجى فى كوب هندسى وعلبة من الصلب، متجانس التكوين من جميع الاتجاهات، ويمكن الاستدلال على الحدود فيما بين الجزء والكل كما أنها يمكن أن تستدل من الكل على الجزء. ويرى جينكس أن ما بعد الحداثة تنشأ حالما تلتقى الحداثة مع التكنولوجيات الجديدة، فينتج خليط تعددى من الأساليب ومعه إحساس مختلف بالفراغ أو الفضاء:

«إن الحيز ما بعد الحداثى محدد تاريخيًا، متجذر فى الأعراف، غير محدود أو مبهم فى تحديد المناطق و"لا عقلى" أو تحويلى فى علاقة الأجزاء بالكل وغالبًا ما تترك الحدود غير واضحة ويمتد الحيز أو الفضاء إلى ما لا نهاية دون حد ظاهر جلى».

ومن هذا العرض يتضح أنه بينما يجرى تصميم مبنى الطراز الحديث من حول مركز محورى فإن نظيره من الطراز ما بعد الحديث- ومن خلال استعمال الخطوط القطرية وتعدد الطبقات وأنصاف الأشكال والمحاور المتنقلة- يغدو غير متماثل ولا مركزى. وليس ذلك تمامًا هو ما يعبر عنه جينكس؛ لأن اهتمامه هو أن يقدم تحليلاً تفصيليا لأمثلة من الفن المعمارى الحديث، وإنما هى طريقة لإيجاز موقفه الذى يربطه بالنصير الأول المهم لما بعد الحداثة فى مجال الفلسفة والثقافة: جان فرانسوا ليوتار.

ليوتار وبودريار

تناول كتاب ليوتار "أحوال ما بعد الحداثة"- الذى نشره فى فرنسا- اتجاهًا غير متوقع بعض الشىء: وضعية العلم فى العالم الحديث. وقدم ليوتار فى خضم هذا النقاش إعادة نظر جذرية مقلقة للكيفية التى عملت بها المعرفة فى الغرب منذ النهضة، انطلاقًا من وجهة النظر القائلة إن العلم أصبح اليوم بالنسبة إلينا وثيق الصلة باللغة:

«المعرفة العلمية نوع من الخطاب. ومن الإنصاف القول إنه بالنسبة إلى السنوات الأربعين الأخيرة فإن التكنولوجيات والعلوم "الرئيسية" تعين عليها أن تكون ذات علاقة مع اللغة: الفونولوجيا

(علم الأصوات) والنظريات اللغوية، ومشكلات الاتصال والسيبرنطيقا (علم التحكم الآلى) ونظريات الجبر الحديثة والمعلوماتية، الكمبيوتر ولغاته، ومشكلات الترجمة والبحث عن مجالات التوافق فيما بين لغات الكمبيوتر، ومشكلات تخزين المعلومات وبنوك المعلومات، وإرسال المعلومات عن بعد، وإتقان المحطات النهائية الذكية، وعلم المفارقات».

ومع مجيء فترة التصنيع أضحى الحديد والصلب سلعتين، وفى عالم "ما بعد الصناعة" غدت المعرفة نفسها سلعة، ولذلك يشير ليوتار إلى "تحويل المعرفة إلى تجارة"(*) . ولا يقتصر الأمر على المعرفة بصيغة المفرد ولكن المعارف ما دامت توجد حاليًا منافسة متعددة بين المعارف. ويستتبع ذلك بروز مشكلة "الشرعية"، لأنه كما يسأل ليوتار: "من يقرر ما المعرفة؟".

لقد جرى، عادة، تعريف "المعرفة العلمية" بالتعارض مع الأيديولوجية أو العكس بالعكس. بيد أن هذا، كما يشير ليوتار، يطرح مشكلتين، مما يثير التساؤل عن مدى صحة العلم. وأولاً إذا كانت الأيديولوجية لونًا من ألوان "الخطاب" فكذلك "المعرفة العلمية نوع من الخطاب"، مما يستتبع سؤال "كيف نميز بينهما"؟ وثانيًا، هناك مشكلة النكوص أو التقهقر اللانهائى، فإذا كان الحصول على الحقيقة العلمية يتم بالدليل والبرهان فإن ليوتار يتساءل: "وما البرهان على أن برهانى حقيقى؟".

ويزعم ليوتار أن المعرفة العلمية لم تمنح نفسها أبدًا الصفة الشرعية؛ لأنها اعتمدت دائمًا على ما يسميه "المعرفة السردية" لمساندتها. والمعرفة السردية متواضع عليها أو اعتيادية، وهى جزء لا يتجزأ من الثقافة وتتجسد فى أشكال من الكفاءة الاجتماعية مثل "الخبرة الحية" التى تعتبر وبشكل نموذجى نوعًا من السرد. وخلافًا للمعرفة العلمية فإن المعرفة السردية تتجاوز معيار الصدق ولا تستلزم أى مشروعية

(*) يستخدم ليوتار هنا مصطلح "المركنتلية" إشارة إلى النظرية الاقتصادية التى سادت القرن السابع عشر، ورأت أن التجارة تولد الثروة مما يستدعى تشجيع الصادرات والإقلال من الواردات لتحقيق فائض فى الميزان التجارى، فضلاً عن ضرورة انتهاج سياسات تهدف إلى تطوير الزراعة والصناعة واتباع سياسات حمائية صارمة لدعم الاقتصاد الوطنى. (المترجم)

أخرى لأنها تضفى على نفسها المشروعية.

وإذا كان هذا هو كل ما تعين على ليوتار قوله فما كان ممكنًا أن يغدو الشارح الأساسى لما بعد الحداثة. وقد جاءت النقلة التالية وعاقبتها لتضفى بعض الأهمية على عرضه، لأن ليوتار يزعم أن المعرفة السردية التى اقتضاها العلم قد اتخذت شكلاً أو آخر من نوعى السرد (الرواية) المتربعين على الرئاسة، أو الكبيرين. وقد تكونا من : (١) رواية التحرر والانعتاق، قصة "تحرير الشعب" حيث اعتقد العلم أنه وسيلة ضرورية (يفكر ليوتار بشكل خاص فى عقلانية القرن الثامن عشر التى كانت فى خدمة الثورتين الكبيرتين، الأمريكية والفرنسية، وهى عقلانية تفسر الخرافة باعتبارها استرقاقًا يمكن للمعرفة أن تحررنا منها). (٢) رواية انتصار العلم كتأمل أو معرفة محضة وأصيلة (وهذه الرواية السردية نشأت مع ثقافة النهضة واستمرت بفضل التنوير وفى أعمال هيجل ووضعية القرن التاسع عشر)، وإذ لاحظ ليوتار سيادة هذين النوعين من السرد فقد أضاف بطريقة جافة قائلاً إن الماركسية "تذبذبت بين هذين النموذجين من المشروعية السردية".

وقد ذهب كل هذا الآن.. وفى أحوال ما بعد الحداثة فإن "الرواية الكبرى" فقدت مصداقيتها... بغض النظر عما إذا كانت رواية تأملية أو رواية تحرر وانعتاق. وبدلاً من شمول وتوحيد الروايات (السرديات) فى مركز الثقافة، وتكوين مركز الثقافة فإن أى "تسلسل هرمى للتعلم" سابقًا قد أفسح المجال حاليًا لشبكة متأصلة، إن جاز التعبير، مسطحة من مجالات الاستفسار والاستقصاء، وعند هذا الموضع ينزلق ليوتار من الوصف إلى الدفاع والتأييد. فالمعرفة تتكون حاليًا من عدم تجانس المعارف المحلية المتنافسة حيث توجد فيها ببساطة "جزر الحتمية". وقد غدت المعارف أدائية [ترمى إلى فعل شىء فى مقابل الأسلوب الخبرى. المترجم]، ولم يعد يحكمها سؤال "هل هى حقيقية؟" بل "ما جدواها؟" وكل خطاب يحكم عليه بما يسميه ليوتار "التبرير غير المنطقى" (البارالوجى)، مقدرة المعارف المتوازية بدلاً من المعارف المترتبة هرميا على أن تتقدم بنقلة جديدة، أى إحداث تجديد. ويرحب ليوتار بما يعتبره محصلة

سياسية لهذا الوضع الجديد، أى نهاية النزعة السلطوية المتضمنة فى أى مطلب بالفهم الشمولى للواقع، ويقول: "دعنا نشن حربًا على الكلية والشمول".

وفى هذا السياق فإن ما بعد الحداثة جرى تعريفها بوضوح تام، فهى تميز وضعًا معاصرًا صاغه ليوتار، محركًا الأوجاع، بقوله : "إن أغلبية البشر فقدت الحنين إلى الرواية المفقودة". وقد يكون من سوء الفهم لتحليل ليوتار الإجابة بأنه ما زالت هناك "روايات كبرى" وأن تاريخه لكيفية تمهيد عقلانية التنوير السبيل لنزعة الشكية لما بعد الحداثة تعد واحدة من هذه "الروايات". والأمر موضع الخلاف ليس مجرد الوعى والإدراك، بل شدة الاعتقاد والثقة اللذين يفترضهما مفهوم المعرفة السردية، وما قد يكون أكثر ضررًا هو التشكك فيما إذا كان ممكنًا أن تفصل أبدًا المعرفة السردية عن المعرفة العلمية على النحو الذى يزعمه ليوتار. وقد اختلف معه بعض الكتاب ومنهم جاك دريدا Jacques Derrida الذى قال بلا مواربة فى مقابلة معه فى Radical Philosophy (1994) : "لم أوافق البتة على تلك الإعلانات والتصريحات عن نهاية ضروب الخطاب الكبرى ذات الطابع التحررى والثورى".

ويعد جان بودريار مفكرًا أقل جدية والتزامًا بوجه العموم من ليوتار، وغالبًا ما تتسم مناقشته لما بعد الحداثة بالاعتراض والطعن نتيجة لكونه استفزازيا وهازلاً. وإذا كان ليوتار يشدد على أنه فى أحوال ما بعد الحداثة لا يمكنك أن تعثر على العلم حقيقة فى الواقع لذلك يميزه عن الأيديولوجيا (ويغدو العلم نفسه خطابًا حيث تسفر محاولته للبرهنة على حقيقته الخاصة به عن نكوص مستمر) فإن بودريار يتصور ما بعد الحداثة بوصفها دورة لا نهاية لها، علامات signs سقط منها أى معنى واقعى، فهى عالم لا توجد فيه غير المحاكاة، ولا شىء غير المحاكاة Simulations.

وفيما مضى (على نحو ما يوضح بودريار) أمكن أن تكون العلامات عوضًا عن الواقع أو يمكن مبادلتها بالواقع، بمعنى أنها كانت تمثيلاً للواقع. وفى مرحلة تاريخية تالية ارتبطت العلامات بعلامات أخرى تحيل إلى الواقع، والآن، فى مرحلة ثالثة، نظام ما بعد الحداثة، فإن العلامات لا ارتباط لها بالواقع، فالعلامات أصبحت أكثر

واقعية بالفعل من الواقع، فيما يعمده بودريار باسم "ما فوق الواقع" أو إلغاء الواقع hyperreal وعلى سبيل المثال فإنه يزعم، واجدًا متعة فى المفارقة، أن ديزنى لاند Disney Land فى الولايات المتحدة توجد كما هى لكى تعطى التأثير بأن بقية أمريكا واقعية. ومرة أخرى، وعلى نحو فاضح، كتب مقالتين أثناء حرب الخليج فى ١٩٩٠، مقترحًا أولاً أنها لا يمكن أن تحدث، ثم عقب ذلك أنها لم تحدث. غير أنه ثمة جانب له قوته فى مبالغات بودريار، لأنه يجعلنا نتساءل عما إذا كانت حربًا يخسر فيها أحد الجانبين ٢٠٠٠٠٠ مقاتل ويخسر الجانب الآخر قرابة ٧٠ مقاتلاً، معظمهم من جانب قواتهم فيما يطلق عليه اسم حوادث "النيران التى تأتى من جانب الحليف" تعد بأى اعتبار تقليدى حربًا حقيقية.

جيمسون Jameson

قد يكون من المفيد عند هذا المنعطف تسجيل مجموعة من الآثار التى ارتبطت بما بعد الحداثة:

١- الشك فى وجهة نظر التنوير القائلة إن العقل فى استطاعته الاعتماد على أساس متين لكى يفصل فيما بين الحقيقة والكذب، وهو تراث وثيق الارتباط بالعلم.

٢- عدم اليقين إزاء النزعة الإنسانية التقليدية(*) وأفكار التقدم.

٣- تطور غير مسبوق على الإطلاق فى مجال وسائل الإعلام الجماهيرية Mass media، ولا سيما الوسائل السمعية البصرية (مثل التليفزيون والسينما والإعلانات وما إليه...) منذ ١٩٥٠ .

(*) المقصود هنا الفلسفة الإنسانية التى تؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق الذات عن طريق العقل، والتى تشمل بوجه عام الثقافة الأوربية التى سادت عصر التنوير رافضة الإيمان بأية قوة خارقة للطبيعة. (المترجم)

٤- الرخاء المتسع النطاق الذى يلوح أنه وجد ليبقى، معبراً عن نفسه فى النزعة الاستهلاكية.

٥- إضعاف أى إحساس بالسلطة الاجتماعية المركزية لصالح التعددية فى مجال أساليب الحياة والأخلاقيات الاجتماعية المقبولة.

وإذا كان ليوتار وبودريار بانتماءاتهما الفكرية التى ترجع أصولها إلى نيتشه وجيل ديلوز، قد دافعا عن ما بعد البنيوية فإن الناقد الأمريكى- الهيجلى- الماركسى- فردريك جيمسون اتخذ موقفاً مدوياً مناهضاً لها. وفى أعقاب نشر كتاب ليوتار، فى وقت كان ينتشر فيه مصطلح ما بعد الحداثة لكن قلة هى التى عرفت ماذا يعنى، نشر جيمسون فى ١٩٨٤ مقالة فى مجلة **New Left Review** عن: "ما بعد الحداثة أو المنطق الثقافى للرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة" (وقد غدت لاحقاً عنوان كتاب كامل)، لم يقدم فيها تفسيراً واضحاً لماهية ما بعد الحداثة فحسب، بل شجع أيضاً على إصدار حكم حاسم عليها.

يعتمد جيمسون بلا تردد فى حجته على أساس رواية واحدة كما أوردها أرنست ماندل **A. Mandel** فى كتابه **Late Capitalism** (١٩٧٥) ، التقسيم إلى فترات زمنية تتوافق فيها قوى الإنتاج مع مرحلة من مراحل التطور الرأسمالى ونمط الإنتاج الثقافى:

بعد ١٨٤٨: الآلات وتوليد الطاقة بالبخار/ رأسمالية السوق/ الواقعية.

من ١٨٩٠: المحركات الكهربائية ومحركات الاحتراق/ رأسمالية احتكارية/ الحداثة.

من ١٩٤٠: الأجهزة الإلكترونية والأجهزة المدارة بالطاقة النووية/ الرأسمالية المتعددة القوميات/ ما بعد الحداثة.

وباستئصال الأشكال القديمة فإن النمط المعاصر امتد لكى يشمل جميع جوانب الحياة إلى درجة أن "الإنتاج الجمالى أضحى اليوم مندمجاً فى الإنتاج السلعى بوجه عام" (ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافى للرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة ١٩٩١) ويوضح عرض جيمسون لما بعد الحداثة ما يعتبر النتائج الثقافية لهذا المنطق.

لقد سبق لمارتن هيدجر أن كتب مفحمًا إزاء لوحة جوخ "زوج من الأحذية" (١٨٨٧)، والتقط جيمسون هذه الحجة بحماس: فالصورة تكشف حقيقة أحذية الفلاحين وكيف أنها تنتمى إلى عالم العمل والأرض. ويقابلها بصورة Andy Warhal عن أحذية البلاط المسماة Diamond Dust Shoes التى أنتجها فنان بدأ حياته رسامًا تجاريا، التى تتواطأ سلبيًا، فى زعمه، مع النزعة الاستهلاكية التى تصفها. والنتيجة، فى أحوال ما بعد الحداثة، فقدان الإحساس بالواقع وبالتالى بروز "نوع جديد من التسطيح، واللاعمق، نوع جديد من السطحية بالمعنى الحرفى التام".

إن هذا المحور للواقع من خلال "تحويل الأشياء إلى سلع" له تشعباته عبر الثقافة بأسرها ولا يقتصر على التصوير والرسم والفن المعمارى والتنظيم المتصور للحيز والفضاء، بل يشمل أيضًا السينما والرواية والشعر، والنظرية نفسها فى واقع الأمر. ويفضى فقدان الواقع التاريخى فيما أصبح يسمى حاليًا "مجال التغاير الأسلوبى والاستطرادى دون معيار" إلى إحلال "المعارضة" محل "المحاكاة التهكمية"(*) .

وبينما كانت المحاكاة التهكمية (الباروديا) تقوم فى السابق على أساس تقليد أسلوب آخر بقصد السخرية والتهكم اللاذع (الهجاء) أو على الأقل إصدار حكم عليه، فإن "المعارضة" الحالية تنتج معالم شكلية من أجل الاستمتاع بالاستشهاد بها، فى نوع من ممارسة "السخرية الخالية من المعنى". ويتزايد تمثيل الماضى فى تجاهله للخصوصية التاريخية ولا يقدم سوى مجرد إحساس ماضوى بالماضى.

ويرى جيمسون أن فقدان الواقع يؤدى إلى اختزال الاستقلال التقليدى للنفس، ما دامت الذات الفردية لم تعد قادرة مع نزعة ما بعد الحداثة على أن تتبين موقعها فى مواجهة موضوع خارجى يعول عليه. وإن قصيدة Bob Perelman المسماة "الصين" تكشف بشكل نموذجى عن نمط بناء الجملة وتركيبها غير الكامل جذريا، حيث يتبين

(*) المعارضة Postiche : محاكاة الأثر الأدبى السابق محاكاة دقيقة. أما المحاكاة التهكمية "Parody" فهى إعادة أداء عمل فنى أو أدبى جاد بطريقة ساخرة مثيرة للضحك والدعابة مع مراعاة خصائص الأسلوب الأصلى (راجع د. مجدى وهبة. معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان). (المترجم)

جيمسون فيما وراء ذلك نوعًا من "التشظى الفصامى (الشيزوفرينى)". كما أن فندق Bonarentura فى لوس أنجلوس لا يوفر أى فضاء يمكن للذات أن تعزز فيه حريتها واستقلالها، إذ يطمح إلى أن يكون "فضاءً شاملاً" دون مداخل ومغطى بغلاف خارجى زجاجى يصد ويعكس المدينة فى الخارج، ولا توجد حتى أى مساحة تستطيع أن تقرر المشى فيها لأن «آلة انتقال» هى التى تحدد انتقالك. إن اغتراب (استلاب) الذات، الذى فرضته نزعة الحداثة (راجع لوحة بيكاسو السابقة) إزاحة فى ثقافة ما بعد الحداثة "تشظى الذات"، ولا توجد عاطفة ولا عمق، لأنه "لم تعد هناك نفس حاضرة لتمارس الشعور".

ومجمل القول إذن، إن شمولية النزعة الاستهلاكية والتحويل إلى سلعة التى تتناسب مع التنويع متعدد القوميات، بما يستأصل أى إدراك للواقع ووعى به لصالح "المعارضة" Pastiche وتكرار نقل النسخ، أثمرت "اختفاء الذات الفردية". وما يبدو مفتقدًا حاليًا هو أى بعد نقدى للثقافة والتكوين الاجتماعى، الذى قد يتيح القيام بعمل جماعى من أجل التغيير، ويتمثل الخوف فى أننا قد نغوص ونصبح غرقى حالما تتزايد أبدًا صعوبة تصوير الحاضر وعرضه على أنفسنا.

وبالإضافة إلى الأمثلة الكثيرة المتألقة التى قدمها جيمسون فقد استمد معظم توصيفه من عرض بودريار (وبدرجة أقل من ليوتار)، لكنه أضفى عليه تفسيراً مختلفًا جذريا. وعلى الرغم من أن مدى وحيوية نظريته يجعلانها ذات دلالات موحية للغاية، جملة وتفصيلاً، فإن نظرية ما بعد الحداثة التى يقدمها لا يصعب استجوابها وطرح الأسئلة عليها. وبوصفها نظرية عامة فمن المؤكد أن مصيرها رهن بـ"القوة المنتجة" التى تعترف الماركسية بأنها الأساس الذى تقوم عليه. وقد يلوح من غير الممكن، بعد كل هذه السنوات من الثقافة الإنسانية لمجتمع ما، أن يتطور وينمو ولم تعد توجد فيه ذوات فاعلة، ولذلك فإن تأكيد جيمسون هو ببساطة محصلة خيار مشكوك فيه: إما الذات الكاملة أو لا ذات على الإطلاق. وهل نحتاج إلى الإحساس بالشمول لكى ندخل تقييمًا نقديًا ومقاومًا؟ أو هل نستطيع تدبر الأمر بما هو أقل من ذلك؟ وكم

من التحليل يتناسب مع الولايات المتحدة أكثر من أى مكان آخر؟ (وهل كان فى استطاعة جيمسون أن يكتب كما فعل عن ديزنى لاند باريس؟) ومع ذلك فإن جيمسون يعد أبرز نقاد ما بعد الحداثة.

ما بعد الحداثة والواقع: نوريس Norris وإيجلتون Eagleton

كما قد يتوقع المرء من ثقافة تعد فيها التجريبية واستحواذ الواقع وسيطرته قديمى العهد وعميقى الغور فإن الاستجابات البريطانية لما بعد الحداثة قد كانت غير متعاطفة على نسق واحد تقريبًا. وقد نشر كريستوفر نوريس كتابين ينتقدها:

What's Wrong with Postmodernism? (١٩٩٠)

وThe Truth about Postmodernism (١٩٩٣)

ونشر Ales callinicos وتيرى إيجلتون كل منهما كتابًا.

وفى إحدى مقالات الكتاب الأول المعنونة بـ Lost in the Funhouse اختار نوريس أن يحمل على بودريار لأنه دفع طريقته فى الكتابة إلى أبعد مدى يمكن أن تصل إليه، متلاعبًا عن قصد بالبلاغة باعتبارها سلاحًا موجهًا ضد خصوم عقيدة ما بعد الحداثة. ويهاجم بودريار بدءًا؛ لتراجعه عن العقلانية ولاستنباطه "نتائج بعيدة المدى من دلائل محدودة" وتجاهله "الأمارات"(*) التى قد تعقد تشخيصه، وكذلك "عادته فى القفز باطراد من لعبة لغوية إلى أخرى". غير أن الدافع الأساسى لخصومة نوريس هو إصرار بودريار على أنه فى وضع ما بعد الحداثة، حيث تتسم العلامات بالكثرة والتعدد، لم يعد ممكنًا "تمييز الحقيقة truth" أو شتى بدائلها وما ينوب عنها – "العلم" أو "الواقع" أو "الموضوعية" أو "القيمة الاستعمالية" أو "الحاجة" أو ما إلى ذلك– عن

(*) راجع: د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة (ص٩٨) لتوضيح المعانى المختلفة التى ينطوى عليها مصطلح "العلامة" فى نطاق دراسات ما بعد الحداثة المختلفة. (المترجم)

التمثيلات الأيديولوجية التى تطالب على نحو عام وشائع بهذا اللقب". وفى مقابل هذا يطرح نوريس عدة حجج، تشير إحداها إلى مقطع من كتاب بودريار The Masses يجرى فيه مقابلة بين الحقيقة والزيف.

بيد أن نوريس يشعر أن هذا التسجيل للنقاط غير كاف، مستطرداً فى اقتراح ما يلى على نحو مختلف:

١- إن إستراتيجية الإقناع عند بودريار لا يمكنها فى حد ذاتها أن تفلت من التعارض بين الحقيقة/ الزيف ما دام لا أحد يصدقه، أى تقبل عرضه لما يشبه العالم الحديث، ما لم يستطع الادعاء بصحته وبأنه على بينة من ذلك. ومن ثم يغدو عرضه للوقوع تحت وطأة الحجة الصارعة التى استخدمت فى مواجهة مذهب النسبية منذ زمن أفلاطون ويوجزها نوريس بقوله : "إذا أفلح فى تفويض كل احتكام إلى الحقيقة... فلا يمكن إذن أن يوجد أى أساس لاعتباره على صواب... وإذا لم يوفق... فإنه يحق لنا أيضًا أن نرفض دعواه".

٢- تتجه الكتابات الحديثة فى الفلسفة (يذكر نوريس هيلارى بوتنام Hilary Put-nam ودونالد ديفيدسون Davidson Donald) إلى إظهار أنه بدلاً من كون الأمر يتعلق بأن لغة معينة أو "خطة مفهومية" تقوم بتشفير إدراكها للحقيقة فإن إسناد المقدرة على الإحالة إلى الواقع إلى لغة ما هو بالفعل "شرط مسبق لمعرفة أى لغة".

٣- وكما زعم يورجن هابرماس Habermas «إن قضايا الحقيقة والعقل السليم يثيرها على نحو لا مفر منه أى خطاب يطرح نفسه من أجل نيل تقدير جاد على نمط التعقيب التشخيصى»، وبقول آخر فإنه يتعين على بودريار أن يستخدم حجة عقلانية ودليلاً مناسبًا إذا كان ينبغى إقامة وزن لما يقوله (ومن الجلى أن وجهة نظر نوريس هى أنه ليس كذلك، ولن يكون على هذا النحو ما دام قد بدأ مقالته بأن يحثنا على أن نتغاضى عن بودريار).

إن نوريس تواق لتوديع بودريار وما بعدالحداثة، لأنه على حد قوله، إن المقدرة فقط

على معرفة الحقيقة مما يعمل على إبراز التعارض الفعلى بين المعرفة والأيديولوجية هو الذى يجعل ممكنًا القيام بنقد سياسى يرمى إلى تحويل الموقف ذاته الذى يصفه كاتب مثل بودريار على نحو معبر تمامًا (ومثيرًا للمقت، يضيف نوريس).

وفى The liiusions of Posmodernism (١٩٩٦) فإن تيرى إيجلتون، الذى من منظور اشتراكى بوجه عام، يتخذ اتجاهًا أقوى من نوريس عندما يرى أن ما بعد الحداثة، بكل ما تنطوى عليه من نزعة استهلاكية بالغة القوة ونزعتها النسبية والاحتفاء بالتعددية، هى بالذات ما يمكن أن يتوقع المرء بروزه فى وقت كفّت فيه مؤقتًا الحركات السياسية الجماهيرية عن النشاط. وما يضيفه عمله إلى الحجج المناهضة لما بعد الحداثة هو رفض الاتجاه إلى الجزم والتعبير عن آراء قطعية على أساس بعض المعارضات الزائفة.

> على الرغم من كل حديث نظرية ما بعد الحداثة عن الاختلاف والتعددية والتغاير فإنها كثيرًا ما تعمل فى نطاق تعارضات ثنائية متحجرة تمامًا، إذ يصطف "الاختلاف" و"التعددية" وما إلى ذلك من مصطلحات مرتبة وعلى نحو بديع على أحد جانبى السياج النظرى بوصفها إيجابية بما لا يحتمل اللبس، ومهما تكن نقائضها (الوحدة، الهوية، الشمولية، الكونية) فإنه يجرى صفها على نحو مهلك فى الجانب الآخر.

لقد أحسن إيجلتون القول متابعًا نوع النقد الذى يكشف عنه هذا، بزعمه مثلاً أن النزعة الثقافية Culturation(*) شكل من أشكال الاختزالية reductionism مثلها مثل النزعة البيولوجية Biologism، رافضًا بذلك وجود تعارض بين الرأى القائل إنه ما دام الواقع الجسمانى يجرى تفسيره عبر الخطاب فإن الجسم يتكون فقط من الخطاب من ناحية، ومن ناحية أخرى من الاعتقاد البسيط بأن السلوك الإنسانى يحدده

(*) نظرية أنثربولوجية انتشرت بصفة خاصة فى الولايات المتحدة مؤكدة أولوية الثقافة فى تحديد سلوك النظم الاجتماعية، وتهتم - فى عملية تحليل وتفسير أنماط السلوك - بنظام القيم وأشكال التمثيل ونظام الرموز وما إلى ذلك. (المترجم)

أساساً الجسم. وبحيلة تفكيكية مماثلة يرفض وجود تعارض بين التركيب الاجتماعى والفعاليات الحرة، وبين مناهضة مذهب الجوهرية ومذهب الجوهرية نفسه(*)، ويواصل تأكيد أنه لا يمكن أن يوجد اختيار ساذج بين «التاريخ بوصفه حكاية مصاغة ومشكلة والتاريخ باعتباره هيولى chaos [المادة اللامتشكلة المفترض أنها سبقت وجود الكون – المترجم] غنية بالألوان ونابضة بالحياة أو (وضع علامة استفهام أساسية فى مواجهة ليوتار) وبين الرأى القائل بوجود إما رواية شارحة metanarrative[رواية تتحدث عن نفسها وعن أساليبها السردية – المترجم] وحيدة وإما العديد من الروايات السردية الصغيرة". ومداخلة إيجلتون جادة ولاذعة وهزلية فى أحيان كثيرة، وإن كان فى هذا الكتيب النزالى من غير الواضح بدقة أى نصير لما بعد الحداثة تحت هراوته فى أى فترة ما.

دريدا وما بعد الحداثة

ما دام ليوتار يؤكد أنه ما زال من المتاح عدم التصور المعرفى الذى يجد أساساً له فى الحقيقة، فإنه يواجه نوعًا من الارتباك فى إثبات أن روايته للواقع (عدم وجود الروايات "السرديات" الكبرى، إنما يوجد فقط التبرير غير المنطقى أو الاستدلال الزائف Paralogy) صائبة. ولا يصادف جيمسون مثل هذه الصعوبة فى استنكار ثقافة ما بعد الحداثة ما دام يجد أساساً فى حقيقة المادية التاريخية (أو عدم حقيقتها). كما يتمسك نوريس وإيجلتون بأساس يعوّلان عليه فى انتقاد ما بعد الحداثة.

وفى الختام، قد يكون من المفيد الإشارة إلى كتابات جاك دريدا؛ لمعرفة رأيه فى هذه القضايا. بما أن العمل التفكيكى الذى بدأه دريدا لنقض وزعزعة "التعارض

(*) تقديم الماهية أو الجوهر على الوجود (نقيض الوجودية)؛ بمعنى وجود صفات جوهرية فى كل ما يدرس، وهى واضحة وضوح البديهيات، وأن السياق ليست له أهمية كبيرة. (راجع د. محمد عنانى). (المترجم)

الثنائى" الذى ينشد الحفاظ على معنى "الحضور" وما دام "الحضور"(*) بوجه عام قد جرى الشعور به كأثر ضرورى فى إدراك الحقيقة، فإن دريدا يعتبر على نطاق واسع فيلسوف ما بعد الحداثة (ولهذا انتقده بشدة كالينيكوس Callinicos فى كتابه -Against Post Modernism، ١٩٩٠). ومع ذلك، فإن موقف دريدا إزاء ثلاث قضايا حاسمة- فيما يتعلق بالواقع وطبيعة العقل وإمكان النقد السياسى - يبعث على الاطمئنان على نحو مذهل.

دريدا والواقع

لقد اشتهر دريدا فى ارتباطه بالزعم الذى سجله فى كتابه «عن علم الكتابة» of Grammatology «لا شىء خارج النص» il n'yapas de hors- texte ، وهو شعار كان يمكن لبودريار أن يفتخر بصياغته. ومع ذلك تصعب معرفة ماذا يمكن أن يشبه عالمًا إنسانيا لا توجد فيه سوى نصوص، وأن العلامة Sign لا علاقة لها البتة بأى شىء فيما عداها. غير أنه لا يتعين علينا حتى إمعان النظر فى هذا؛ لأنه إذا تمت قراءة دريدا بتدقيق، كما تلاحظ بالفعل دومنيك لاكابرا Dominick La Capra فى Sounding in Critical Theory (١٩٨٩) يتضح أن نظرته هى أنه لا يوجد شىء داخل النص كذلك.

داخل/ خارج النص: كيف يمكن للمرء أن يقرر بصفة جوهرية أين ينتهى النص ويبدأ الواقع؟ كيف يستطيع المرء أن يشغل منصبًا بحيث يكون فى وسعه أن يؤكد انطلاقًا منه فى الختام ما هو "نص" وما هو "واقع" (إن الله وحده هو القادر على ذلك). إن الحجة المتعلقة بالمعرفة لا يتعين عليها بالضرورة أن تصعد السلم المتحرك؛ حيث يظن ليوتار أنه السبيل الوحيد إلى الحقيقة بسؤاله، "ما الدليل على أن دليلى حقيقى؟" النص والواقع، ما هو داخل النص وما هو خارجه، يصلان معًا، صفقة شاملة.

(*) يعنى الحضور "Presence" التسليم بوجود النظام خارج نطاق اللغة وإطار عملها بحيث يبرر ما تدعيه من الإحالة إلى الحقائق أو الحقيقة. (د. محمد عنانى، مرجع سابق). (المترجم)

دريدا والعقل

إن نوريس نفسه الذى يدين بودريار يوافق على ما يشغل دريدا بوضعه العقل موضع تساؤل، إذ يحاول (وفقًا لكلماته فى دراسته عن دريدا، ١٩٨٧) "أن يتطلب مبررًا لكون الآن معقولاً نفسه" أو بالأحرى فإن دريدا ، كما يوجز نوريس "يعتبر المعقولية فى أشكالها الراهنة (تكنولوجية وغيرها) تكوينًا تاريخيًا محددًا للغاية لا يمكن أن يلجأ إلى نوع ما من المبرر النهائى". وبهذا القول فإن استعراض نوريس بأكمله يبين (وربما حتى بشطط) أن دريدا يمارس المعقولية فى كتاباته، وأن حججه تستحضر دومًا العقل بكونها متماسكة المعانى ومتسقة وتفصيلية على نحو ملائم. ومن هذا العرض يتضح أن العقل لا يحتاج إلى "مبرر نهائى" فى الواقع لكى تكون له فعاليته المتوارثة باعتباره خطابًا عقلانيًا.

دريدا وفوكوياما

فى ١٩٩٢ نشر فرانسيس فوكوياما كتابًا بعنوان ما بعد حداثى مدو The End of History and the Last Man وتضمن رسالة ما بعد حداثية مجلجلة بأن الديمقراطية الليبرالية والرأسمالية الاستهلاكية عما قريب سوف تستوليان فى نهاية الأمر على العالم قاطبة. وبذلك تستكملان التاريخ الإنسانى وتودعان الوداع الأخير مطالب أى نقد اشتراكى أو راديكالى للنظام الرأسمالى. ولم يجد دريدا مشقة كبيرة، أولا (فى كتابه Specters of Marx، ١٩٩٤) فى إظهار العدد الضخم من الثغرات وجوانب الإغفال فى رواية فوكوياما لـ"الأخبار السارة" فلا تسير جميع الدول صوب الديمقراطية الليبرالية بشكل حتمى فى رقة ودماثة كما يفترض فوكوياما. فالسوق الحرة لا تنتج بالضرورة حرية سياسية (إى نعم "حربان عالميتان" وأهوال النظام الشمولى). ثانيًا إن دريدا يؤكد أن نغمة فوكوياما الإنجيلية تستحضر بدقة "الإيمان المسيحى بالآخرة" وأنه ينزلق باستمرار فيما بين الواقع الفعلى ومثال أعلى، وأنه يفترض نوعًا من التعريف الشامل للطبيعة الإنسانية (الإنسان بصفته إنسانًا).

وخلال هذا النقد المدمر لفوكوياما لم يظهر دريدا أى تحفظ البتة فى شأن التماس الدلائل الواقعية أو دعم قوله بحجة عقلانية، ولم يشعر بأنه غير مؤهل لتأكيد بدائل سياسية إيجابية لنزعة انتصار المشروع الحر لفوكوياما. ويمكن لنا أن نخلص من مثال دريدا إلى ما يلى: إما أنه لا ينتمى إلى ما بعد الحداثة فعلاً وحقًا، وإما أن ما بعد الحداثة ليست تماماً القوة المعاصرة التى لا تقاوم، كما قال بعض أنصارها ونقادها.

الفصل الثالث

ما بعد الحداثة والسياسة

إيان هاميلتون جرانت Iain Hamilton Grant

منذ أن أصابت ما بعد الحداثة كشك بيع الصحف الثقافية جرى دونما انقطاع استجوابها فيما يتصل بمفهومها السياسي. ومع ما قدمته من أفكار عن "جواز تعددية أى شيء" والاحتفاء الجنونى بـ"الاختلاف"، ومع الواقع "الذى لم يعد كما كان عليه من قبل" وفقًا لما قاله بودريار- الذى يعده كثيرون "الكاهن الأعظم لما بعد الحداثة"- فما الأساس الذى يتبقى لنهج سياسة ضرورية لمواجهة المظالم البادية والواسعة الانتشار التى ما زالت قائمة فى عالم ما بعد الحداثة الذى نعيش فيه؟ ومن المؤكد أن أى احتمال للتصدى للعنصرية المتوطنة أو أهوال الوحدات العسكرية الصناعية الترفيهية المركبة أو الآلة الأمريكية ذات القدرة الجبارة على القتل فى حرب الخليج ذات البواعث الاقتصادية الجلية أو الاضطهاد الدينى والسياسى أو الدبابات الصينية التى سحقت أجساد الطلبة المحتجين... تكف عنه مقدمًا أى حركة تنبذ- مثل نزعة ما بعد الحداثة- المثل العليا الحديثة للحرية والمساواة والحقوق العالمية الشاملة، دون اقتراح أى بدائل.

وتعد "السياسة ذات النزعة ما بعد الحداثية"، من نواح كثيرة مشكلة مميزة لتاريخ نزعة ما بعد الحداثة فى العالم الناطق باللغة الإنجليزية، حيث برز هذا المصطلح أول ما برز فى عالم الفن والمعمار. وحالما وصلت ما بعد الحداثة إلى "كتلة حرجة"

ما، أضحى من المتعذر على الاهتمامات الأكاديمية مقاومتها، وتحول المسار الذى اتخذته آنذاك من الفنون إلى السياسة والفلسفة، وبزغ من ذلك شىء عرف على نحو فضفاض باسم "نظرية ما بعد الحداثة". وتكاد شتى العناصر التى انبعثت منها المكونات النظرية لما بعد الحداثة تكون مقصورة، على أية حال، على شذرات من الفلسفة الفرنسية. وتعد إلى حد ما نتيجة لهذا التأمل أو "التجارة الحرة" فى نظريات انفصلت عن سياقاتها التاريخية والسياسية والفلسفية، إلى درجة أن مسألة السياسة ما بعد الحداثية بدت مستعدة إلى حد ما لاستضافة مدى لا نهائى بكل وضوح من المناقشات والمجادلات.

ومن ثم فإنه يمكن طرح سؤالين، أولهما: ما تأثير نزعة ما بعد الحداثة على السياسة فيما يسميه ريتشارد رورتى Richard Rorty الجماعة البورجوازية لشمال الأطلنطى؟ ثانيهما: ما السياسات التى تستوحى الفلسفة المستوردة من فرنسا إلى هذه الجماعة متخذة مظهر نظرية ما بعد الحداثة؟ إن إجابة هذين السؤالين ترتبط تمامًا بأحد فلاسفة القارة النادرين للغاية الذين تناولوا مباشرة نزعة ما بعد الحداثة. إن كتاب جان فرانسوا ليوتار "أحوال ما بعد الحداثة" يبرز بغتة فى كل مناقشة فعلية تتناول أى جانب من هذه المجادلات، لدرجة أن التبسيطات القصوى التى أدلى بها اكتسبت طابعًا نهائيا بوصفها من مكونات ما بعد الحداثة. ويستحضر هذا النص تاريخًا بأسره وسياسة كاملة، وهو نص جرى نسخه بوجه عام وتكراره لدى جميع المنظرين الأوروبيين الذى يقدمون الأصول المتعلقة بنظرية ما بعد الحداثة.

بيد أنه قبل التعرض مباشرة لهذا التاريخ من الضرورى- بالنظر إلى المصداقية البالغة التى يحظى بها نص ليوتار- النظر فى بعض جوانبه الأساسية إلى جانب ردود الأفعال النقدية عليها. وبينما قد يبدو أن هذا يحد بقدر بالغ من النطاق الكامل للإسهامات المتعلقة بموضوع السياسة ما بعد الحداثية، فإنه سوف يدخلنا فى قلب معظم المناقشات الأساسية فى هذا المجال. ومن "التبسيطات القصوى" التى يعلنها كتاب "أحوال ما بعد الحداثة" ربما كان أعظمها تأثيرًا يتعلق بوضعية ما يسميه Meta أو grand narratives وبينما اضطلعت grand narratives – مثل رواية "التنوير"

للتقدم اللانهائى فى مجال المعرفة والحرية أو رواية "الماركسية" للانعتاق التدريجى للإنسانية العاملة من الأغلال التى قيدتها بها الرأسمالية الصناعية- بدور حاسم فى ربط المعرفة والسياسة بالحداثة ربطًا محكمًا، فإن ما بعد الحداثة أحدثت أزمة ثقة فيهما، وأحد أسباب هذه الأزمة هو نهوض الفلسفة النقدية الذى بدأ، وعلى نحو ساخر، مع التنوير. وبينما قصد بها كانط Kant الذى وضع مبادئ الفلسفة النقدية فى نهاية القرن الثامن عشر، تزويد العقل الإنسانى بالوسائل التى تمكنه من الحكم الذاتى، بدلاً من الاعتماد على حكم قدسى ما أو ظواهر أخرى غير معلومة، وتعين على العقل أن يخضع للنقل لكى يعرف نفسه وحدوده. بيد أنه مع نهاية القرن التاسع عشر انصب النقد على المكاسب التى حققها التنوير بشق الأنفس، وذلك مع إعلان نيتشه "موت الإله" وأن الحقيقة والأخلاق والمعرفة ما هى إلا مجرد أوهام. كما عمل ماركس على إضعاف صرح التنوير، زاعمًا أن سياسته تركزت على المثل العليا للتقدم على حساب التقدم الحقيقى فى الأمور ذات الصلة بالحرية الإنسانية، وأن هذه المثالية قد جاءت انعكاسًا مركبًا للمثل العليا للطبقات الحاكمة. ومع ذلك فإن الماركسية لم تحقق بعد، فى نهاية القرن العشرين، الحرية التى وعدت بها، بل أنتجت بدلاً من ذلك مجموعة من الأمور الشاذة غير العادية مثل سحق الاحتجاج الشعبى الموجه ضد الحكم السوفيتى فى بودابست فى ١٩٥٦ والأهوال الدموية لجولاق Gulaq ستالين.

وبناء على ذلك فإن الصراع التدريجى بين هذه السرديات narratives أضعفها جميعًا، ولذلك يبدو أنه لا يوجد فى نهاية القرن العشرين مرشح لكى يخلفها ويتولى جمع معارفنا كلها وأفعالنا وربطها فى خطة تاريخية متماسكة إلى حد ما. وكل ما ترك عبارة عن ميدان أو مجال تتناثر فيه الشذرات التى خلفتها هذه النظريات الكبرى فى حالة تنافس مع بعضها بعضًا ومع منافسين جدد. بيد أن هذا الميدان تحكمه تحالفات جديدة بين التكنولوجيا والرأسمالية، مما يشكل ما أطلق عليه بعض المنظرين اسم مجتمع ما بعد الصناعة. لكن ما القصة الكبرى التى على الرأسمالية أن ترويها؟ وبينما اعتادت أن تروى حكاية التنوير عن أن الحرية المتزايدة إنما تكفلها

على نحو أفضل رأسمالية السوق الحرة التى تعظم فرص الاختيار إلى أقصى حد ممكن، وتقلل إلى أدنى حد تدخل الدولة فى حيوات الأفراد ومجرى حياتهم المهنية، وفى ظل التحالف مع التكنولوجيا فإن الفعالية المكتسبة، مثلاً من استخدام الكمبيوتر، تنسجم مع الدافع إلى الربح بحيث يصبح "الحد الأدنى الداخل، والحد الأقصى الخارج" هما القاعدة الوحيدة التى تحكم الاهتمامات التجارية والاجتماعية والسياسية على قدم المساواة. وفضلاً عن هذا، وكقاعدة، فإن تبريرها الخاص هو: عندما يتحقق الربح فإن الفعالية تكتسب، وتغدو القاعدة مبررة، مما يقطع الطريق على الالتجاء إلى السرديات narratives الكبرى لإضفاء المشروعية عليها. والحق أن الجانب الآخر لهذه العملة هو أن الحكومات وغيرها من الهيئات المنظمة تضل الطريق إذا افترضت أنها تستطيع السيطرة، عن طريق فرض غايات سياسية، على "حرية" تحركات رأس المال عبر الحدود الوطنية، ولم تعد الحكومات وسياساتها الاقتصادية تروى حكايات تؤثر فى التحركات الفعلية للأموال، ولنفكر مليًا فى الشكاوى غير الملائمة التى أطلقتها حكومة المملكة المتحدة إبان "الأربعاء الأسود" وغير ذلك من النوبات الحديثة للمضاربة فى العملات على النطاق العالمى.

وعلى الرغم من أن "الرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة"- باستخدام عبارة المنظر السياسى أرنست ماندل، وروجها فردريك جيمسون- لاعب أساسى فى مجتمعات ما بعد الحداثة أو ما بعد الصناعة، كما لاحظ كثير من النقاد والمنظرين، فإن حضورها فى نص ليوتار غالبًا ما يتم تجاهله، وكما سنرى لاحقًا فإنه يشير إلى مسار تطورى لنزعة ما بعد الحداثة مختلف للغاية عما افترضه فى الغالب المحتفون بالاختلاف ما بعد الحداثى: فأحوال ما بعد الحداثة هى رواية تاريخية لبقاء الأصلح من "الروايات". وبالعودة إذن إلى المسألة الروائية، ومع الرأسمالية المنتصرة فى خاتمة المطاف فى صراع "الروايات"، فإنه لم تتبق قصة وحيدة لكى توحد الأشياء، وهناك قصص كثيرة تروى مثلما هناك جماعات ترويها، بيد أنه ليس لأى منها أى أولوية ثقافية أو تاريخية أو فلسفية أو سياسية على غيرها. وإنه فى هذا المجال تجد سياسة ما بعد الحداثة

نفسها بتوافق الجميع، ويقال إنــه بينمــا وجدت الوحدة من قبـل فإنه لا يوجـد الآن غير "الاختلافات". وبينما جرى الأمر على تسخير الإرادة السياسية لشعب ما أو أمة أو ثقافة لنيل أهداف عامة طويلة الأجل، فإن الجماعات المتشظية حاليًا تنغمس فى نضالات قصيرة الأجل، ويعد انتشار سياسة الهوية عبر الأعوام العشرين الأخيرة خير دليل على ذلك، بتأكيدها على الإثنية والطبقة والنوع والمظاهر الجنسية بما يحل محل العقيدة السياسية.

ويرى معتنقو هذه الأمور أن الاحتفاء باختلافات مثل هذه الجماعات والهويات يتيــح تطـوير سيــاسة ما لم تــعد تحتــاج - كما فعل مثاليو "الإرادة العامة" للشعب أو المثل الأعلى السياسى للثورة الثقافية - إلى إخضـاع أعضائهما لمصالح عقيدة أرثوذكسية وبدلاً من ذلك فإنه يمكن أن تبــرز تحالفات سياسية محــدودة النطــاق لا يمكن التنبؤ بها، تحرص على مراعاة الاختلافات بين الجماعات المكونة لها، وهكذا قد يجد الماركسيون وأنصار الحركة النسائية والخضر والشواذ جنسيا أنفسهم معًا فى ائتلاف رخو فضفاض يختص بقضية واحدة، غير أنهم قد يجدون أنفسهم أيضًا فى خلاف مع قضية أخرى. وفضلاً عن هذا، ومع الثورة التى تتجاوز أجندة المستقبل المنظور يحظى الفعل المباشر والقضايا ذات الركيزة السياسية بأهمية واقعية وأكثر إلحاحًا. المعترضون يشيرون إلى نوعين من النقص والخلل فى هذه النظرة للأحوال السياسية لما بعد الحداثة. أولهما هو: كيف تستطيع ثقافة ما تنظيم نفسها من حول أيديولوجيــة "أى شىء جـائز" ذات الطابع الليبـرالى- التـعددى دون وجـود عـضلة سياسية تقويها وتدعمها فى مواجهة أولئك الذين- وبكل بساطة- يختلفون تمامًا عنا، والذين يعتبرون الليبرالية الغربية بعامة، والمجتمع البورجوازى شمال الأطلنطى بخاصــة، قد أصــابه الوهن المرضى وضلت خطاه؟ ولنتـأمل، مـثـلاً، شـتى النزعـات الأصولية النشطة فى العالم المعاصر، وكيف يستجيب المجتمع البرجوازى لشمال الأطلنطى عندما تنتهك حقوقه الأساسية، كما حدث عندما أصدر آية الله فتوى ضد مؤلف اتهم بالتجديف والكفر؟ وإذا ما تصرف هذا المجتمع على أســاس مبـادئه الليبرالية الديمقراطية واستمر محتفيًا بالاختلاف فكيف الاعتراض على حكم الموت؟

وتستدعى تلك السيناريوهات التمسك بالتزام أساسى لتنفيذ بعض القوانين والحقوق فى مواجهة أولئك المختلفين لدرجة أنهم ينكرون قيمة الاختلاف. والثانى: فإن تركيز جل الاهتمام على القضايا ذات الطابع السياسى الضيق والمحدود -micropoliti cal أو السياسة قصيرة الأجل، ذات القضية الوحيدة، فإن البنى والهياكل السياسية البعيدة المدى، الواقعية بالفعل التى تتحكم فى الحياة اليومية يجرى التغاضى عنها وتترك دون تفنيد للعدو، الذى يحولها بكل بساطة إلى تأييد مقنع للوضع الراهن أو إلى تواطؤ فعلى معه.

وفى الوقت نفسه، وبطبيعة الحال، فإن أبطال الاختلاف فى وسعهم التنويه إلى ماض متصدع ساده عدم التسامح وقمع غالبية سكان العالم من قبل حفنة ضئيلة من الأفراد البيض الذكور من شمال الأطلنطى ذوى ثقافة عالية وأقوياء اقتصادياً. وبدلاً من الاحتفاء بالاختلاف فإن هذا النظام طبق برنامجاً ضخماً للاستعمار والحرمان من الحقوق السياسية والقمع المطلق. ويتيح عالم الاختلافات ما بعد الحداثى إمكانيات للمقهورين لكى يجدوا نصيراً يدعمهم فى النضال ضد القمع. بيد أنه يتبدى هنا فى المقدمة جانب آخر من ما بعد الحداثة، وتماماً مثل الأمة فإن الشعوب أو الأحزاب مقضى على تطلعاتها الشاملة وكذلك فإن المثل الأعلى للذات المتماسكة والمتكاملة، مثل تلك التى يعد بها التحليل النفسى، يصبح موضع شك واشتباه. ومرة أخرى فتلك مشكلة بدأها فى الأصل كانط Kant ، الذى أوجد هوة لا يمكن عبورها بين الذات التى يمكن معرفتها والذات العارفة، وهى ثغرة يجرى سدها مؤقتاً فقط بقدرتنا على استعمال كلمة "أنا". وشرع نيتشه، متشبثاً بالأساس النحوى لموضوع كانط، فى انتقاد الاعتقاد بوجود ذات متماسكة ومتكاملة بوصفه ثمرة إيمان فى غير موضعه بالقواعد النحوية. وقد جاء فرويد ليتسبب فى إخفاق هذه الفكرة عن طريق استرعاء الانتباه إلى الصراعات بين جوانب النفس، محدداً موضع مختلف أجزاء "شخصياتنا النفسية"، والكتلة اللاواعية التى تظل غير متاحة لنا بصفة دائمة، وهو ما مجّدته وأجازته أخيراً ما بعد الحداثة كأنفس متعددة أو انفصامية ، ويلوح أن الاختلاف ما بعد الحداثى يعطى بيد ما يأخذه باليد الأخرى: فلكى يتيح الاختلاف أى طاقات وإمكانات تحررية فلا بد أن ينتهى تآكل النفس بحيث توجد هوية ما يمكن أن تصلح أساساً لسياسة متماثلة موحدة. وقد تم الشعور بحدة بهذه

المعضلات وجرت مناقشتها بحرارة فى مجالات عديدة، لا سيما الحركة النسائية. ومن جهة ما فإن أنصار ما بعد الحداثة من الحركة النسائية مثل جوديت بتلر Judit Butler يزعمون أنه لا توجد هوية جوهرية ولا نفس أساسية ولا مقولة "فئة" أساسية اسمها "المرأة" يمكن أن تصلح لتوحيد أهداف حركة سياسية جماهيرة، وبدلاً من ذلك فإن النفس ونوعها يتحققان فقط من خلال الآراء. بيد أن آخرين يؤيدون الإبقاء على المقولة "الفئة" الأساسية "المرأة"، حيث إنه بدونها ما الغرض الذى يمكن أن تخدمه الحركة النسائية على نحو معقول؟ وإذا صرفنا النظر عن الواقع الأساسى لقمع النساء فإننا نتخلى فى الوقت نفسه عن مسئولياتنا تجاه المرأة الحقيقية، مما يجعل الحركة النسائية مجرد خدعة أكاديمية.

وبصرف النظر عن التحالف الإشكالى للحركة النسائية مع نظرية ما بعد الحداثة فكيف ينتظم الأنصار الأساسيون فى المناقشات المتعلقة بالسياسة ما بعد الحداثية؟ ولكى يمكن تطوير هذا الجانب الموجز من وضعية ما بعد الحداثة فسوف أستمر فى التركيز على المواقف التى ترتبط برواية ليوتار لما بعد الحداثة، ما دامت أكثرها تأثيراً وما دام قدر مهم قد قيل عن موضوعات هذه المحاولة بأكثر مما أمكن تناوله فى نطاقها. وكما أشير آنفًا فإن نزعة ما بعد الحداثة نتجت عن عصر فكرى فى العالم الناطق بالإنجليزية فى مستهل ثمانينيات القرن العشرين. وتميز مجموعة هال فوستر Hal Foster المسماة "ثقافة ما بعد الحداثة" (١٩٨٣) هذه الفترة الانتقالية خير تمييز. وقد كان عنوانها الأصلى The Anti- Aesthetic غير أن إعادة تسمية هذه المجموعة من المقالات فى ١٩٨٥ التى ضمت كتابًا أكاديميين من الوزن الثقيل، مثل: يورجن هابرماس وإدوارد سعيد وفردريك جيمسون وجان بودريار، تدل بوضوح على تحول نزعة ما بعد الحداثة فى عالم الفن واتجاهها صوب تناول القضايا الأعم والأوسع نطاقًا. وكان كاتبان قد قاما بغارات مبكرة على هذه الأراضى الجديدة التى استمرت تتركز من حولها المناقشات والمجادلات منذ ذلك الحين.

وتشير بوضوح مقالة يورجن هابرماس عن "الحداثة: مشروع لم يكتمل" إلى رفضه لنزعة ما بعد الحداثة. وإذا كانت أى "رواية" من "روايات الحداثة" المتعلقة بالتحرر والانعتاق والتقدم لم تؤت ثمارها وفقًا لما يراه ليوتار وغيره من الفلاسفة

الفرنسيين حديثي العهد، الذين سوف يطلق عليهم هابرماس جميعًا فيما بعد اسم "المحافظين الشباب" فلا يعني ذلك أنها لن تحقق ذلك أبدًا، بل الأحرى أنها لم تتطور تمامًا بعد. وإذ يشخص هابرماس المشكلة التى تواجه الحداثة المتأخرة كما يسميها "تشظى العالم الحى" بفعل التطور الذى شهدته الحداثة، للتجريد والتخصص المتزايدين فى مجالات المعرفة (العلم)، والحياة العلمية (السياسة) والممارسات الفنية فإنه يقترح إعادة تنشيط "المشروع التنويرى" الذى وجه جميع ألوان التقدم صوب النفع الأمثل للجنس البشرى فى مجموعه، ومن ثم فإنه يتعين على مؤيدى هذه الممارسات ذات المنزلة السامية أن يبرزوا هذه التجريدات للعالم الحى.

وتتمثل الوسيلة التى يقدر هابرماس أنها تحقق هذا الحدث فى المبادئ التى تحكم "الفعل الاتصالى"، وبما أننى أتحدث إليك فإن ذلك يعنى أننى أوافق ضمنًا على أن تتحدث إلىَّ بدورك، وفضلاً عن هذا وما دام الحديث يحل محل، ويعدل الفعل المباشر (لن أتحرك قدمًا تمامًا وأغير العالم دون التساؤل)، فإننى أوافق ضمنًا أيضًا على أن ألتزم بالسعى إلى التوصل إلى اتفاق معك، بدلاً من السعى إلى أن أضرب بآرائك عرض الحائط. وبقول آخر، فإن غرض كل اتصال عقلانى هو التوصل إلى اتفاق على ما ينبغى فعله، وبعدم مراعاة القواعد المتضمنة فى كل فعل اتصالى فإننى أخسر حقى فى المشاركة فى أى حوار. وإن نزعة ما بعد الحداثة التى تصر على أن هذا المشروع منته، فإنها لا تلتزم ببساطة بقواعد اللعبة، وكون "الروايات" تشوهت سمعتها ونالها التشظى لا يعد مبررًا لافتراض أنها تتطلب دومًا أن تكون كذلك. مما يطرح علينا فقط مشكلة علينا أن نبذل جهودنا لإيجاد حل لها.

وفضلاً عن هذا فإن ليوتار الذى ظهر كتابه "أحوال ما بعد الحداثة" فى ١٩٧٩ (وقدمت مقالة هابرماس لأول مرة فى ١٩٨١) فى سرده لرواية كبرى تتعلق بنهاية "الروايات الكبرى" يعرض تناقضًا محوريًا فى استعراضه لنزعة ما بعد الحدثة؛ فإذا لم تعد توجد أى سذاجة فى "الروايات الكبرى" فما هى إذن الأسس التى يمكن أن توجد لتقبل سرد ليوتار؟ وإذا قبلنا هذا السرد بالتالى فلا بد أن يكون- وعلى نحو متناقض إذن- خاطئًا فى شأن وضعية "الروايات الكبرى". وفوق هذا فإن ليوتار، بتقديمه إياه لا بد أن يعتقد هو نفسه أنه يحظى بقدر ما من القابلية للتصديق، لدرجة أنه حتى

ليوتار نفسه يؤمن بأن سرده غير حقيقى.

ومن الطبيعى أن هابرماس بهذه الانتقادات ينزع بالفعل الثقة من تحليل ليوتار المستفيض لكيفية حدوث هذا الوضع بالفعل، وسنعود بعد قليل إلى جذور تشخيص ليوتار لوضعية "الرواية" فى ظل الرأسمالية المنتصرة. وإذا كان ليوتار لا يعتقد فى انهيار "الروايات الكبرى" فبالتالى فإن هابرماس يقر ذلك بوضوح على كل حال، وفيما يتعلق بكل تأكيد "برواية ليوتار. وبالنسبة إلى أنصار ما بعد الحداثة فإن هابرماس لديه إحساس مثالى للغاية بما يحدث فعليا فى مجال الاتصال، ومن المحتم أن الأطراف المعنية تضع جداول أعمال "أجندات" بحيث يمكن الحصول على الموافقة حتى بالتهديد والقمع، أى عن طريق ممارسة القوة.

إن اقتراحات هابرماس لرأب الصدع فى عالم الحياة اليومية الذى نعيش ونعمل فيه جميعًا تتصدع بفعل تأثيرات القوى التى تظل مخدوعة بها، إما الموافقة وإما السكوت. وبالنسبة إلى أنصار ما بعد الحداثة فإن هذا يؤكد فحسب لا شرعية توافق الآراء بوصفه محصلة مثالية، ما دام يُكتسب على حساب قمع المخالفة والاعتراض. ومن ثم فإن الحل الذى قدمه ليوتار لا يتمثل فى عدم قمع، بل بالأحرى تأكيد وحتى تفاقم المخالفة والاعتراض على نحو تجريبى، وبدلاً من تقبل المعايير والقواعد المفروضة من أعلى إلى أسفل بفعل ظروف أو مشروع ما، فإن التجريب غير المحدد سوف يخلق قواعد جديدة كلية (وكما سنرى فى "نزعة ما بعد الحداثة والعلم والتكنولوجيا" فإن المعانى الخفية العلمية فى لغة التجربة تعد حاسمة لفهم جوانب نزعة ما بعد الحداثة التى غالبًا ما يتم التغاضى عنها).

(*) اشتهرت مدرسة فرانكفورت بنظريتها النقدية، ومن أعلامها هوركيماينز وإدورفو وماركيوز، وقد انتقلت إلى نيويورك إثر صعود النازية. وكان تأثير ماركس وفرويد مهما على كل ما أنتجته. وسعت إلى تحليل أشكال السلطة فى المجتمع الحديث، وفهم مجتمع الجماهير لا سيما فى آثاره الثقافية. وقد استأنفت نشاطها فى ألمانيا عقب الحرب معتبرة أنه ينبغى التفكير فى العالم بعد أوشفيتز على نحو مغاير. (المترجم)

وبينما يحتفظ هابرماس- الذى سار على درب مدرسة فرانكفورت(*) للبحث الاجتماعى وناسجًا على منوال كرسى أستاذيتها- بقدر من التزام أسلافه تجاه المشروع الماركسى فى موازاة روايته لديمقراطية كانط التنويرية، فهناك خيوط أخرى كثيرة من رد الفعل الماركسى على نزعة ما بعد الحداثة. وامتداداً من فيلكس جاتارى Felix Guattari ورفضه الشيوعى الجديد التام لنزعة ما بعد الحداثة بوصفها ليست فلسفة على الإطلاق... مجرد شيء فى الهواء مثل الشذا والعبير أو ميكروب الأنفلونزا، حتى شانتال موفى Chantal Mouffe وإرنستو لاكلو Ernesto Laclau وما قدماه من هجين بعد ماركس يجمع بين الماركسية وما بعد الحداثة فإن التحليلات الماركسية ربما كانت أكثر الخاسرين من موت "الرواية الكبرى" للعمل الإنسانى المتحرر وتغاضى ما بعد الحداثة عن الظواهر السياسية الواسعة النطاق مثل الاقتصاد أو الثورة. ومن الغريب على الأقل، إذن، أن المنظر والناقد الماركسى ذائع الصيت فردريك جيمسون يبدو إيجابيًا إلى حد بعيد فى هذا الصدد. وما يلوح حتى أكثر تناقضًا اشتراكه فى مجموعة كتب فوستر Foster، ويبدو أن كتابه Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism (1991) وهو من أضخم الكتب عن ما بعد الحداثة التى كتبت حتى ذلك الحين، إلى جانب كتاب لاكلو وموفى عن Laclau& Mouffe Hegemony and Social Strategy (1985) وهما من أكثر العناوين الماركسية التى يجرى ذكرها بصدد ما بعد الحداثة- يقاومان بعناد الاتجاه الذى يمثله مجموعة كتب فوستر Foster فى نقلها ما بعد الحداثة من علم الجمال إلى الفلسفة والسياسة، بقدر ما يزالان على نحو حاسم فى نطاق مملكة علم الجمال. بيد أن هذه المفارقة تبدو ظاهرية فقط.

إن عنوان كتاب جيمسون، الذى يشير إلى ما بعد الحداثة بوصفها المنطق الثقافى للرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة، يكرر التمييز الماركسى التقليدى بين القاعدة الاقتصادية للمجتمع والبنية الفوقية الثقافية التى تعكس أوضاع هذه القاعدة.

وتعد الفنون والفلسفة من بين ظواهر البنية الفوقية فى مجتمع ما، ومن ثم - كما حدد ماركس فيما يتعلق بالفلسفة - فإن الأفكار السائدة فى المجتمع هى ببساطة أفكار الطبقة الحاكمة. ويعد كتاب جيمسون - بتشديده على أن نزعة ما بعد الحداثة تضرب

بجذورها فى الظواهر الثقافية أو، بقول آخر، يتحدد موقفها فى نطاق ميدان البنية الفوقية- إسهامًا فى المناقشة الممتدة لزمن طويل بصدد المدى الذى يمكن أن تعتبر به الفنون والفلسفة مجرد تعبير بسيط عن التحولات الاقتصادية الأساسية فى القاعدة المجتمعية. ومن ثم فإن "السياسة ما بعد الحداثية" قد تكون تسمية خاطئة، غير أن سياسة الثقافة ما بعد الحداثية يمكن كشفها وتبنيها من خلال تحليل المنتج الإنسانى الما بعد الحداثى النظرى والفلسفى والثقافى. إن جيمسون بدلاً من أن يتبنى ببساطة الإستراتيجية المستخدمة كثيراً فى انتقادها لسياستها فإنه يعقد النية على أن يجازف بأنه عن طريق إجراء مثل هذه التحليلات فإن نزعة ما بعد الحداثة تغدو قابلة لكى تتناولها النظرية الماركسية وأن تجد مكانًا لها ضمن دوام الديالكتيك الماركسى واستمراريته. ومن ثم يزعم جيمسون، مخالفًا ليوتار، أن عدم تصديق الروايات (السرديات) الكبرى لا يعد موقفًا نهائيًا من نزعة ما بعد الحداثة، بل بالأحرى فإن عدم التصديق له جذوره الممتدة فى الظواهر الاقتصادية. وبناء على ذلك فإنه من الموضوعات التى يعود إليها جيمسون باستمرار تلك النوستالجيا السائدة للثقة المفرطة والأمن الاقتصادى لمجتمع أمريكا الشمالية فى خمسينيات القرن العشرين التى تتبدى كثيراً فى الأدب والسينما المعاصرين. ومن ثم فإن انهيار هذه اليوتوبيا الاقتصادية فى ظل حكم الرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة هو فى صميم عدم الثقة بـ(السرديات) الروايات السياسية واسعة النطاق مما أثار ما أسماه دانيل بيل Daniel Bell فى ١٩٦٠ "نهاية الأيديولوجيا"، ووجد تعبيره فى كثير من النظريات والفلسفة المعاصرة، لدرجة أن أنصار ما بعد الحداثة تفاخروا بنظريات التشظى التى تحولت لكى تغدو تعبيراً عن هذا الوضع أو تحليلاً لهذه التعبيرات.

بيد أن جيمسون لا يظن أن الماركسية فى استطاعتها أن تنجو من هذه التحولات الاقتصادية والثقافية دون تكييف نظريتها مع البنى الجديدة للقاعدة الاقتصادية التى حققها ما يشير إليه علماء الاجتماع مثل آلان تورين بوصفه "مجتمع ما بعد الصناعة". وبناء على ذلك فإن تحليل ثقافة ما بعد الحداثة يقدم دروسًا للماركسية وكذلك التنظير السياسى ما بعد الحداثى، وبادئ ذى بدء فإن الفصل التام بين القاعدة الديالكتيكية

والبنية الفوقية لا بد من تعديله لكى تؤخذ بعين الاعتبار الآثار الديالكتيكية للظواهر الثقافية على القاعدة. وفى النهاية يلوح أن الفكرة القائلة إننا نستطيع أن نتناول مباشرة ودون وساطة الواقع الاقتصادى بأن نتفادى بطريقة ما جميع النظريات والفلسفات يلوح أنها فكرة لا يمكن الأخذ بها تمامًا مثل أسوأ أنواع المغالاة فى: "الحقائق فقط، يا صاحبة الجلالة: العلمية المفرطة".

ومن الفجوات التى تتبدى فى كتاب جيمسون، والتى يلاحظها صراحة وبأسف شديد، عدم مناقشة روايات الخيال العلمى الحديثة Cyberpunk(*) وكما يلاحظ بروك ستيرلنج Bruce Sterling أحد كتاب هذا النوع الأدبى فإن كتابة روايات الخيال العلمى فى عالم اليوم الذى يتسم بطابع تكنولوجى متقدم تواجه تحديًا جديدًا يتمثل فى أن قراء مثل هذه الأعمال نضجوا؛ بفضل معدل التغير التكنولوجى المتزايد للغاية فى عالم الخيال العلمى. والآن، ومع عدم اكتراثه بالمشكلات التى يمثلها هذا الوضع بالنسبة إلى كتاب وقراء روايات الخيال العلمى فإن روايات الخيال العلمى التكنولوجى Cyberpunk تكشف مع هذا عن اهتمام بالظاهرة الفريدة للتطور التكنولوجى الكاسح، ومع ذلك فإن ذلك هو أحد الاهتمامات التى تنفخ الحياة فى بيان ليوتار عن أحوال ما بعد الحداثة وبينما ستجرى مناقشة تفاصيل هذا التطور فيما بعد فى نطاق "ما بعد الحداثة والعلم والتكنولوجيا"، فمن المهم ملاحظة المدى الذى يعد به استعراض ليوتار توسيعًا لنطاق التأكيد الماركسى على وسائل الإنتاج لكى يشمل تحليل التغيرات فى هذا المجال ضمن إطار المجتمعات ما بعد الصناعية أو التى يسودها الكمبيوتر. وكون هذه التكنولوجيا لا ترد على نطاق واسع فى عرض جيمسون يوضح أن إمكانية حصر ما بعد الحداثة فى مجال الثقافة وعلم الجمال واهية ومهتزة، اهتزازًا يمتزج بإصراره على أن تجريبية ليوتار مجرد دفاع عن الممارسات الطليعية المتضمنة فى نزعة الحداثة الجمالية.

بيد أنه لكى يمكن تطوير هذا الموضوع من الضرورى فى خاتمة المطاف الرجوع إلى ما وعدت به هذه المقالة منذ البداية: الجذور السياسية لما بعد الحداثة عند ليوتار. غير أن الأمر لا يتعلق بليوتار وحده، فالفلاسفة الفرنسيون الذين تم جلبهم إلى العالم

(*)جنس من روايات الخيال العلمى التى تتصور مجتمع المستقبل عنيفًا وكئيبًا حيث تتحكم فيه التكنولوجيا المعلوماتية وشبكة الكمبيوتر. (المترجم)

الناطق بالإنجليزية لكى يكوِّنوا ذلك المخلوق الهجين: نظرية ما بعد الحداثة، قد شكلتهم جميعًا، وبدرجات متفاوتة، الأحداث والوقائع الماضية نفسها. ولكى يمكن فهم السبب فى هذا فمن الضرورى ألا يغرب عن البال المناخ الثقافى الذى ساد فرنسا فى أعقاب الحرب. وفيما بين الحربين العالميتين فإن الأسماء التى تبدت فى صفحات الجميع سيطرت عليها ثلاثة أسماء يبدأ كل منها بحرف الهاء (3 Hs) : هيجل وهوسرل وهيدجر، وفى أعقاب الحرب شرع سارتر – الذى بلغت فلسفته الوجودية أوج التعبير الفرنسى لهذا الثالوث المقدس– فى محاولة التحرك صوب المصالحة مع الماركسية، معلنًا فى خاتمة المطاف أنها "الأفق الذى لا مهرب منه لجميع ضروب التفكير فى القرن العشرين". وعبر هذا عن صعود ما سمى "سادة الشك" إلى القمة الفكرية وهم: ماركس ونيتشه وفرويد. وأحد الأسباب فى هذا الوضع، بمعزل عن البحث الذاتى ومراجعة النفس على صعيد ثقافى إلى حد بعيد عقب المشهد المروع لتعاون فرنسا مع النازى فى ظل حكم فيشى المشين، تمثل فى المحاضرات التى قدمها ألكساندر كيڤن Alexandre(*) Kjeve فى باريس عن فلسفة هيجل. وكان لمحاضراته التى قدمت نزعة ماركسية ذات طابع خاص فى قراءة هيجل تأثيرها المحدد على جيل كامل من المفكرين الذين صعدوا إلى ذرى التقديس الشاهقة بوصفهم من أنصار ما بعد الحداثة. ومن ثم أصبحت الماركسية تلك الرواية السردية التى ينبغى أن تضبط وتنظم فى مواجهتها جميع النظريات الأخرى، ونتيجة لذلك، فإنه فيما يتعلق بانهيار هذه "الرواية السردية" بصفة خاصة يتعين علينا أن نعول عليها لكى يمكن فهم الانتقال من باريس المشبعة بالماركسية إلى وقوعها، أى "باريس"، فى نزعة ما بعد الحداثة.

لقد شهدت "أحداث" مايو ١٩٦٨ فى باريس استعمال الطلبة والعمال المتاريس لسد شوارع قوة اقتصادية أولى حديثة فى العالم إلى الحد الذى أصبحت فيه الحكومة على شفير السقوط. وعندما استنكرت النقابات والأحزاب والمثقفون وفضلاء اليسار

(*) ألكساندر كيڤن (١٩٠١– ١٩٦٨): فيلسوف فرنسى من أصل روسى، عمل أستاذًا فى معهد الدراسات العلمية العليا بباريس، وكان أول من قدم سلسلة محاضرات عن هيجل حتى عام ١٩٣٩ مركزًا على موضوع "فينومينولوجيا الروح". (المترجم)

التمرد الشعبى فى شوارع باريس فى مايو ١٩٦٨، فإن الوعد الماركسى بمستقبل ثورى متحرر من الاستغلال الرأسمالى، وبالتالى مشروعيته فى وسط اليسار الفكرى بعامة، تبدد وتلاشى. وليوتار، مثلاً، روعته إدانة الحزب الشيوعى الفرنسى لاحتلال حرم الجامعة الباريسية فى ضاحية نانتير من قبل مجموعة من الطلبة الراديكاليين بقيادة دانيل كوهن بنديت، وقد أيدتهم حركة ٢٢ مارس[التى احتفلت بذكرى القبض على قادة الطلبة فى منظمة الاحتجاج على معاداة فيتنام. (المترجم)] ضد الحزب والنقابات والصحافة والسلطات الجامعية والحكومة وأخيراً ضد القمع العنيف لاحتلال الجامعة عندما اقتحمت نانتير الشرطة الفرنسية لمقاومة الشغب والإخلال بالأمن فى مستهل شهر مايو، وحالما استجاب الطلبة بالنزول إلى الشوارع فى صحبة العمال الذين رفضوا سياسة الأجور الحكومية فإن إخفاق الحزب والنقابات فى مساندة الثورة والتواطؤ مع الدولة بمساعدتها على إخمادها باسم العودة إلى "حكومة شعبية"(*)، دل بوضوح على خيانة اليسار لوعده الثورى وعمله كجهاز دولة للمراقبة والتحكم. ولهذا السبب استمر ليوتار حتى ثمانينيات القرن العشرين معتبراً مايو ١٩٦٨ حد الموسى الذى بتر "الميتاروائية" metanarrative الماركسية الضامرة من "ما بعد الحداثة". ومن ثم كان أحد الشعارات التى غطت حوائط باريس أثناء "الأحداث": "أيها الرفاق إن الإنسانية لن تكون سعيدة أبداً حتى يتم تعليق الرأسمالى الأخير فى أحشاء البيروقراطى الأخير".

وقد ناصرت وجهة النظر هذه بشدة الحركة الدولية التى سميت Situationist International (SI)(**) التى كان منشورها الصادر فى ١٩٦٦ "عن فقر الحياة

(*) إشارة إلى حكومة الجبهة الشعبية التى تكونت من التحالف بين الشيوعيين والراديكاليين والاشتراكيين، وانتشرت فى عدة بلدان أوروبية وخاصة فى فرنسا فى ١٩٣٦ . (المترجم)

(**) حركة فنية وسياسية نشأت فى ١٩٥٧ وتجمعت حول مجلة International Situationist (١٩٥٨ - ١٩٦٩) واستهدفت القيام بنقد راديكالى للمجتمع انطلاقاً من القيم الثقافية التى ينتجها، ودعت إلى ثورة دائمة فى الحياة اليومية ومن أهم الأعمال التى أسفرت عنها : la Soaete de Spectacle من تأليف جى ديبور Guy Debord (١٩٦٧) وكان لها تأثيرها العام فى أحداث مايو ١٩٦٨، وانحلت هذه الحركة فى ١٩٧٢ . (المترجم)

الطلابية" الذى كتب بالتعاون مع نشطاء طلبة ستراسبورج الذين أغضبهم دور الجامعة كحلبة لتدريب مدراء "الفرجة أو العرض المشهدى" دافعًا الدولة إلى القبض على الطلاب ومحاكمتهم وإدانتهم وأن تعترف بالتهديد الواقع على الأمور العادية فى الحياة اليومية فى ظل الرأسمالية من جراء هذه الحركة (SI). واضطلع أنصار هذه الحركة بدور مهم فى "أحداث مايو ١٩٦٨" مشيرين إلى أن إستراتيجياتهم طبقت كما لو أخذت من كتاب تعليمى للحركة، حتى النزول إلى الشوارع كان إستراتيجية أطلقوا عليها اسم "الانسياق أو الانجراف أو الانحراف" وهى وسيلة لإعادة تخصيص البيئة الحضرية للخيال: "فتحت أحجار الرصيف يقبع الشاطئ!". ولم يقتصر الأمر على أن تجد بعض مكونات هذه الحركة من مفردات لغوية وتحليلات طريقها إلى نصوص ليوتار من أواخر الستينيات حتى أوائل السبعينيات من القرن العشرين، بل إنه من هذا المهاد أيضًا برزت إلى الوجود أطروحات بودريار عن مجتمع الرغبة المحاكية مستوحيًا إياها مما جاء فى كتاب جى ديبور Guy Debord عن "مجتمع الفرجة أو العرض المشهدى" The Society of Spectacle من أطروحات تتعلق بإدارة الرغبة وإنتاجها من خلال ما خلفته وسائل الإعلام التى تسيرها الدولة فى فرنسا الديجولية. وبينما النقطة الأساسية فى تحليل ديبور Debord هى أنه فى ظل المجتمع الاحتفالى الاستعراضى إما أن نذعن ونرتضى أن نكون مستهلكين سلبيين للمشاهد المتعلقة بنا ونعيش حياة مغتربة ، وإما أن نكتسح المشهد وجهازه ونتغلب عليه ونصبح منتجين نشطين للثورة، أما بالنسبة إلى بودريار فإن الثورة على المشهد لا يمكن أن تتخذ إلا شكل المشهد، وما لم تفعل فلن يكون فى وسعها على وجه الدقة "أن تحدث"، ولن تسجل فى نطاق المجتمع الاحتفالى الاستعراضى.

وبينما وجدت الدعوة الفورية للثورة التى أثارها وشنها أنصار الدعوة Situationist تعبيرها الفورى والمباشر أيضًا فى شوارع باريس، فإنها تعارضت مباشرة مع كل من المثال الماركسى للثورة كتطور عضوى من المجتمع الرأسمالى نفسه وتنويعها

التروتسكى الذى يرى أنه يتعين مساعدة البروليتاريا لتدرك مدى شقائها وبؤسها من قبل طليعة سياسية وفكرية. ولم تنتج الحرب ولا المصاعب الاقتصادية ثورة ما، غير أن التفاهات الخانقة لمجتمع الوفرة احتوت عليها، وإن الإخفاقات التى أسفر عنها هذان البرنامجان فى إطلاق الثورة من عقالها وازدياد بيروقراطية الماركسية الدولية، كما تجلى ذلك فى الدولية الرابعة(*)، عجلت بالفعل بإجراء إعادة تقييم على نطاق واسع للماركسية من طرف مجموعات مثل (الاشتراكية أو البربرية Socialisme ou barbarie التى انتمى إليها كل من ليوتار وديبور Debord) . وفيما بين ١٩٥٦ و١٩٦٤ واصل ليوتار- الذى كان يعمل أستاذًا فى الجزائر- تحليلاته للنضال الشعبى من أجل نيل استقلال الجزائر والدروس المستفادة من ذلك بالنسبة إلى الماركسية. وكانت الفرضية الأساسية لهذه المجموعة هى أن اكتساب الشيوعية الدولية للطابع البيروقراطى أوضح المدى الذى غدت به جهازًا للرأسمالية البيروقراطية وبعد أن بدأت هذه المجموعة تغدو متصلبة ومغالية فى التمسك العقائدى والمذهبى، تركها ليوتار لكى يلتحق بتنظيم "Workers' Power" حيث ظل منضمًا إليه حتى عام ١٩٦٦، وعند هذا الوضع وبعد أن تحرر من الأوهام أصبح نشطًا فى السياسة الطلابية الناشئة ملتحقًا فى خاتمة المطاف بحركة ٢٢ مارس.

وعلى الرغم من أنهم كثيرًا ما كانوا على خلاف تام مع بعضهم البعض فإن

(*) الدولية أو الأممية: اسم أطلق على تنظيمات الأحزاب العمالية التى استهدفت توحيد الحركة العمالية فى نطاق اتحاد دولى يستهدف تحويل المجتمعات الرأسمالية إلى مجتمعات اشتراكية. نشأت الدولية الأولى (الرابطة الدولية للعمال) فى لندن ١٨٦٤ وتبنت الأفكار التى طرحها عليها ماركس فى خطابه الافتتاحى، ثم انتقلت إلى نيويورك بسبب الاضطهاد البوليسى وجرى حلها فى ١٨٧٦ . وتأسست الدولية الثانية من الأحزاب الاشتراكية الديمقراطية فى أوروبا فى مؤتمر باريس للاحتفال بالذكرى المئوية للثورة الفرنسية، وجاءت الحرب العالمية الأولى لكى تفجر الخلافات بين الأجنحة المختلفة، إلى أن توقف نشاطها عشية الحرب العالمية الثانية. أما الدولية الثالثة (الكومنترن) فقد أنشأها لينين فى ١٩١٩ لتعزيز قضية الثورة العالمية، وخضعت لسيطرة الحزب الشيوعى السوفيتى، وقام ستالين بحلها فى ١٩٤٣ . أما الدولية الرابعة فقد ضمت التنظيمات التروتسكية التى انشقت عن الأحزاب الشيوعية (١٩٣٨) ودعت إلى قيام الثورة العالمية. (المترجم)

الأنصار من حركتى Situationists وSocialisme ou barbarie والطلبة الغاضبين كانوا جميعًا على اقتناع بأن الماركسية لم تعد تحمل خطط الثورة ومشروعاتها. وبقول آخر فإن الماركسية غدت من مخلفات الماضى بالنسبة إلى ليوتار إبان أحداث مايو ١٩٦٨ . فما الذى دفعه إذن إلى أن يتخذ موقفًا حازمًا فى مواجهة الماركسية بالنسبة إلى هذه الأحداث؟ وهل من المؤكد فعليًا أن الماركسية اقتربت من النهاية؟ لم يكن الأمر كذلك. وبينما أوضحت الثورة الفورية لمايو ١٩٦٨ عدم قدرة الماركسية على البقاء باعتبارها برنامجًا سياسيًا فإن انهيار "الرواية الكبرى الماركسية"- التى كان من المتعين أن تبلغ أوج تركيبها الذى يجمع بين الأطروحة ونقيضها فى الثورة البروليتارية الكبرى التى تنشأ من حضن الرأسمالية ذاتها- لم يفض إلى رفض "التحليل" الماركسى، وإنما مجرد إعادة توجيه لأسئلتها وإعادة تقييم لأهدافها، مثل تلك التى انغمس فيها ليوتار بالفعل منذ ١٩٥٦ . وهكذا إذا ما نظرنا إلى الأسئلة المحورية المطروحة فى كتابه "أحوال ما بعد الحداثة"- ما الشكل الذى يتخذه رأس المال فى مجتمع ما بعد الحداثة؟ كيف تختلف وسائل الإنتاج فى "ما بعد الحداثة" عن التكوينات الاجتماعية السابقة؟ ما الشكل الذى يجب أن تتخذه السياسة التى تستجيب لهذا الوضع؟- فإنها تكشف عن استمرارية أكثر وليس أقل فى ثنايا التوجه السياسى الرئيسى لفكر ليوتار على الجانب الآخر لـ"حد موسى" مايو ١٩٦٨ .

ومن ثم، ما الشكل الذى تتخذه رأسمالية ما بعد الحداثة؟ وكما لوحظ من قبل فإن أحد العناصر الأساسية فى مجتمعات ما بعد الحداثة هو الحلف الجديد المقام من الرأسمالية تبرز منتصرة فى صراع السرديات للحجة التى يقدمها ليوتار عن أن الرأسمالية والتكنولوجيا، وذلك هو ما يوفر المادة الأساسية للحجة التى يقدمها ليوتار عن أن الرأسمالية تبرز منتصرة فى صراع السرديات (النظريات): فالربح لم يعد فى حاجة إلى أن يكتسب الصفة الشرعية بالرجوع إلى رواية كبرى للإنجاز التدريجى للحرية الفردية عبر السوق، ما دام يجرى تبريره على الفور عن طريق اقتسام معياره الوحيد فى النجاح مع تكنولوجيا أصبحت وسيلة إنتاج المعرفة والمعلومات والقوة. وهكذا، فإن وسيلة الإنتاج التى تضمن القوة والسلطة فى مجتمعات ما بعد الحداثة

تتسم بطابع معلوماتى أكثر منه صناعى. وفى كل مرة، يعظم فيها الكمبيوتر مخرجات المعلومات من الحد الأدنى من المدخلات، وفى كل مرة يجرى فيها توفير الوقت والعمل بتطبيق التكنولوجيا، فإن الرأسمالية تكسب مرة أخرى على الفور. ولا نستطيع أن نتجادل مع الرأسمالية؛ لأنه لم يعد يوجد فى نطاقها أى دور يترك للتبرير الاستطرادى. كما لا تتطلب الرأسمالية الدعاية؛ فرأس المال الذى يجاهر باعترافه بمعاداة الدولة وكذلك الاشتراكية يعمل دون ولاءات وبما يتماشى مع قاعدته الوحيدة: تعظيم الفعالية. ومن ثم فإن الأرض الصعبة للواقع السياسى الكلى (الماكرو) لم "تترك للعدو"، كما رأى كثير من نقاد سياسة ما بعد الحداثة، بل بالأحرى فإن أحوال ما بعد الحداثة نتجت مباشرة من هذه البنى الاجتماعية الجديدة. فما هو الشكل، إذن، الذى ينبغى أن تتخذه سياسة ما بعد الحداثة؟ إن دفاع ليوتار عن التجريب، المذكور آنفًا، يتعين تطبيقه على سياق التنظيم المادى لمجتمعات ما بعد الحداثة. ويتطلب مثل هذا الوضع التجريب، ليس فقط على المستوى الجمالى، كما يزعم جيمسون أن نزعة التجريب عند ليوتار تنخفض إلى هذا المستوى، وكذلك ليس فقط على صعيد "الرواية والسرد": إنما يقتضى أن تخضع الميديا نفسها الخاصة بالتكنو- رأس المال، التى تختزن المعرفة والقوة والمعلومات لعملية تجريب راديكالية.

هذا إذن تاريخ أحوال ما بعد الحداثة: فمن ناحية تاريخ تطور رأسمالية إلى التكنو- رأس المال، ومن ناحية أخرى تاريخ وفاة الرواية السردية الكبرى الماركسية، واستجابة للفراغ الذى تركته أعظم ذخيرة مكتملة من الذخائر النقدية. إن التبادل الحر نظريًا وهو سمة لما بعد الحداثة فى العالم الناطق باللغة الإنجليزية قد ضحى، عمومًا، بالتاريخ السياسى لفلسفة ما بعد الحداثة الفرنسية فى سبيل نوع من النفعية قصيرة الأجل مستخرجة، على نحو متناقض وبقدر كبير، من تلك المطروحة فى مثل تلك الأعمال. بيد أن الاندفاع نحو الجديد على حساب تأصيله التاريخى يظل نوعًا من التجربة فى أشكال المعرفة والفعل السياسى، وإن الغزوات التى قامت بها ما بعد الحداثة فى ميادين مثل القانون والنظرية السياسية والحركة النسائية تبين بوضوح

مخاطر هذه التجربة، فإذا ما اعتبرت النظرية طقم أدوات يتعين تجميعه بما لا يتفق مع المعنى الأكاديمى للتاريخ إلى حد ما وإنما بما يتماشى على نحو مختلف مع مطالب المهمة القريبة فى متناول اليد، ثم سحبها من السراديب العقيمة من المناقشة الأكاديمية يمكن أن تكون له مع ذلك منفعة براجماتية. ومن الطبيعى أن الجهل بالتاريخ، كما لوحظ غالبًا، يحكم على الجاهل بأن يكرر ذلك، غير أنه ليس من طبيعة التجربة أن تكون لها نتيجة غير معلومة. وبالإضافة إلى ذلك فإذا كانت أدوات الماضى- الماركسية والمشروع التنويرى وليبرالية السوق وما إلى ذلك- قد تم اختيارها واتضح أنها غير كفء أو ناقصة، عندئذ تغدو التجربة مطلوبة. وكما يقول ليوتار إن "ما بعد" ما بعد الحداثة لا يعطى إشارة إلى أنها وصلت إلى النهاية، بل إلى بداية الحداثة. فما الحداثة الجديدة التى ينبغى مع ذلك أن تبزغ من سياسة ما بعد الحداثة؟

الفصل الرابع

ما بعد الحداثة والحركة النسائية

(أو إصلاح سياراتنا)

سو ثورنهام Sue Thornham

"ينبغى للحركة النسائية أن تصر على اعتبار نفسها أحد مكونات أو سلالة غير مباشرة لحداثة التنوير، بدلاً من أن تعتبر سمة (أو مجموعة سمات) أكثر إثارة فى مشهد اجتماعى ما بعد حداثى".

Sabina Lorbond in T. Docherty, ed., Postmodernism: A Reader (1993)

"على الرغم من الافتتان المفهوم بعالم التنوير المنطقى والمنظم (على نحو ظاهر) فإن النظرية النسائية تجد مكانها على نحو ملائم فى تربة فلسفة ما بعد الحداثة".

Jane Flax in- Nicholson, ed. Feminism/Postmodernism (1990)

يتعين أن يعتبر أى تعريف للحركة النسائية أولاً وقبل كل شىء قوة اجتماعية وسياسية ترمى إلى تغيير علاقات القوة القائمة بين المرأة والرجل. ووفقًا لقول Maggie Humm: "يعتمد بروز أفكار الحركة النسائية وسياستها على فهم أن المرأة تنال قدراً أقل من الرجل فى جميع المجتمعات التى تقسم الجنسين إلى مجالات ثقافية أو اقتصادية أو سياسية مختلفة" (Feminisms: AReader) (١٩٩٢) . ومن ثم فإن التطورات "النظرية" للحركة النسائية، بوصفها حركة ترمى إلى التغيير الاجتماعى ارتبطت بالمطالب الداعية إلى التغيير السياسى، وهكذا تميزت بداية "الموجة الثانية" من

الحركة النسائية، ويستخدم هذا المصطلح عادة اليوم لوصف حركة المرأة بعد ١٩٦٨، بحملات وتجمعات سياسية جديدة، مثل تلك التى نظمت حول تشريعات الإجهاض، والمطالبة بالمساواة القانونية والمالية، وتكافؤ فرص العمل، ونشر أعمال نظرية طموحة مثل كتاب سياسات جنسية Sexual Politics لـ كاتى ميليت Kate Millett ولهجات جنسية Dialectic of Sex من تأليف ش. فايرستون Sh. Firestone وقد نشر كلاهما فى ١٩٧٠ وقد اعتبرا نصين ثوريين، وإن فايرستون بتشديدها على ما تسميه "الحركة النسائية الغربية الرائدة" فى القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يتعين اعتبارها فقط الانقضاض الأول الذى قامت به "أهم ثورة فى التاريخ"، وبشرت ميليت بظهور "موجة ثانية من الثورة الجنسية"، ونشدت كلتاهما المطالبة بتاريخ نسائى واعتبرتا الحركة النسائية موقفًا نظريًا مع حركة المرأة بوصفها ممارسة سياسية.

ومن ثم ترى الحركة النسائية أن السياسة والنظرية تعتمد كل منهما على الأخرى. غير أن السياسة النسائية عملت فى مجالات المعرفة والثقافة، وكذلك من خلال الحملات الرامية إلى التغيير الاجتماعى والاقتصادى. وقد اعتبر منظرو الحركة النسائية بدءًا من مارى وولستون كرافت Mary Wollstonecraft(*). فصاعدًا أن أحد الأسباب الأساسية لقمع المرأة هو التركيب الثقافى للأنوثة التى تجعل المرأة "موضوعات للرغبة ولا يعتد بها" وتضع وجهًا لوجه "مقولة المرأة" مقابل "مقولة الإنسان"، وكما تشدد أنيت كون Annette Kuhn فى قوة الصورة The Power of Image(*) . ومن البداية اعتبرت الحركة النسائية الأفكار واللغة والصور عنصرًا حاسمًا فى تشكيل حياة المرأة (والرجل)، كما اعتبرت موضوع كل من التحليل والنشاط هو تركيب المعرفة والمعنى ومختلف أشكال التمثيل، كما اهتمت بالنضال لكى تجد صوتًا يمكن أن تعبر من خلاله عن هذه المعارف، ومن أجل تطوير ذات نسائية مستقلة، قادرة على أن تنطق بصوتها

(*) كاتبة نسائية بريطانية من أصول أيرلندية من أشهر مؤلفاتها A Vindication of the Right Woman(١٧٩٧) . دافعت عن تحقيق المساواة فى التعليم بين الرجال والنساء وتحدت افتراضات سيادة الرجل. (المترجم)

ضمن ثقافة اختزلتها باستمرار إلى وضعية شيء هو أيضًا جزء من المشروع النسائى. وكما تصف Rosalind Delmar ذلك فإن الحركة النسائية سعت إلى تحويل مركز المرأة؛ من كونها موضوعًا للمعرفة إلى ذات عارفة، ومن حالة الخضوع إلى موضوع عارف، فى J. Mitchell & A. OaKley, eds. What is Feminism (١٩٨٦) .

وقد يلوح أن كل هذا يحدد موقع الحركة النسائية كفرع من "السرديات التحررية للحداثة التنويرية" وهذا هو بالفعل الموقع الذى يضع الكثير من منظرى الحركة النسائية أنفسهم فيه. وإذا ما اعتاد شكلان رئيسيان من أشكال "السردية المشروعة، كما يرتئى ليوتار" تبرير بحث التنوير عن المعرفة وأهمية البحث العلمى، فإنهما يجدان صدى لهما فى النظرية النسائية. فالشكل الأول وهو سردية التحرر والانعتاق، حيث تنشد المعرفة باعتبارها وسيلة تحرير، يجد صدًى جليا من مفهوم "تحرير المرأة". وكما تقول Sabina Lovitond : «من الشاق رؤية كيف يستطيع المرء أن يعتبر نفسه نصير الحركة النسائية ويظل لا مباليًا تجاه الوعد الحديث بإعادة البناء الاجتماعية" (Postmodurggism: A Reader). لكن السردية المشروعة الثانية عند ليوتار، تلك المتعلقة بالعقل التأملى حيث تنشد المعرفة من أجل ذاتها، تجد أيضًا صداها النسائى فى ممارسة "زيادة الوعى". ومن خلال ارتفاع مستوى الوعى تتحقق زيادة البصيرة بالقوة الذكورية (تنوير نسائى) عبر التحليل الذاتى النسائى الفئوى والرفض المترتب على ذلك لسبل وافتراضات الفهم الأبوى (البطريركى) المستبطنة (وهو ما يمكن تسميته بالوعى الزائف الأبوى (البطريركى) وبالتالى فإن المشروع الأولى للحركة النسائية على غرار الماركسية، يربط التحليل النظرى للقهر بسردية التحرر والانعتاق من خلال التحول الاجتماعى.

وقد كان، إذن هدف الحركة النسائية المبكرة هو مساواة المرأة عبر قبولها فى تلك المجالات التى استبعدت منها وهو ما شمل مجالات التفكير العقلى والخطاب الفكرى. وإذا كانت المرأة قد استبعدت من النظرية السياسية والماركسية والفلسفة والتحليل النفسى وغيرها من الخطابات النظرية المهيمنة، فإن إدراج المرأة ضمن هذه الخطابات سوف يوسع نطاقها وربما يحولها، بينما يمكن فى الوقت نفسه استعمال ما تحتويه

من بصيرة نافذة فى إلقاء الأضواء على تجربة المرأة. ولذلك شرعت النظرية النسائية إلى حد كبير فى الستينيات ومطلع السبعينيات من القرن العشرين إلى توسيع نطاق النماذج النظرية القائمة وتحويلها. غير أنه تبدت عدة مشكلات مع هذا النهج، ففى المقام الأول أضحى جليًا أنه من غير الممكن ببساطة توسيع نطاق هذه النظريات لتشمل المرأة؛ لأن استبعاد المرأة لم يكن إغفالاً عرضيًا، بل هو مبدأ هيكلى أساسى فى جميع الخطابات الأبوية (البطريركية). وكما أشارت سيمون دى بوفوار فى كتابها "الجنس الثانى" (١٩٤٧) إن المرأة فى الفكر الغربى مثلت "الآخر" الذى يمكنه أن يؤكد هوية الرجل باعتباره ذاتًا "Self"(*)، كائنًا، مفكرًا عقليا. وتقول دى بوفوار: "إن مقولة "الآخر" أساسية تمامًا مثل الوعى نفسه، ما دامت الذات Self لا يمكن تعريفها إلا بمعارضتها لشىء آخر هو غير الذات نفسها". وتضيف أن الرجل خصص لنفسه مقولة "الذات Self" واعتبر المرأة هى "الآخر": فهى العارض، غير الجوهرى فى مقابل ما هو جوهرى وهو الذات Subject(*)، وهو المطلق وهى "الآخر".

وفضلاً عن هذا ، فحتى لو أمكن إدراج النساء ضمن هذه الخطابات فإنه يمكن أن يتم فقط من حيث "المماثلة والتشابه الشديد" أى فى نطاق الأطر التى لا يمكن أن تناقش مسألة النساء إلا من زاوية الإنسانية المشتركة ذات المرجع الذكورى (أو ما تسميه Luce Irigaray Hom (m) o- Sexual economy of men) وليس باعتبارهن نساءً على وجه التخصيص وباعتبارهن "ذوات" لهذه المعارف، ولذلك لا تستطيع النساء - أى ككاتبات ومفكرات - العمل إلا فى نطاق المراكز المحددة سلفًا، وفى وسعهن

(*) يقول د. محمد عنانى فى مصطلحاته الأدبية (ص١٠٧- ١٠٨) استعمال لفظ Subject هو فى حقيقة الأمر اختصار للتعبير الأصلى وهو الذات الواعية أو المفكرة، وتعريفه فى المعجم هو النفس Self أو الأنا ego أو المفكر الفرد Cogito فإذا انتقلنا إلى النقد النسائى وجدنا أن النظرية الأولى التى تشكلت فى الستينيات والسبعينيات لا تناصب مفهوم الذات مثل هذا العداء، بل إن بعض قائدات الحركة النسائية وجدن فى مفهوم الذات منطلقًا للهجوم على الأفكار المنحازة للرجل وهو ما يمثل التيار الذى اشتد داخل هذه الحركة... (الذى يعتبر) المشاعر الذاتية والتعبير عن المعتقدات الشخصية وألوان الاستجابة الفردية موضوعات جديرة بالتشجيع باعتبارها قوة معارضة للأبوية أى سيطرة الرجل. (المترجم)

الكتابة فقط باعتبارهن بديلاً للرجال. والحق أنه بات جليا أكثر فأكثر أن "الذات العالمية الشاملة" للحداثة التنويرية، بعيداً عن كونها غير متحيزة للرجل و"متسامية"، لم تقتصر على الانحياز للرجل فحسب، بل كانت ذات طابع خاص للغاية: غربية، بورجوازية، بيضاء، واتسمت باشتهاء الرجل للجنس الآخر.

وحالما تتخذ هذه الخطوة النظرية، فثمة خطوة أخرى لا محيص عنها: فإذا كان أنصار الحركة النسائية يسعون إلى تكوين امرأة عالمية "جوهرية" كذات و/أو موضوع بحكم تفكيرها الخاص فعندئذ ستكون هذه الشخصية متحيزة ومشروطة تاريخياً وذات بعد إقصائى مثل نظيرها الذكر. وبالنظر إلى أصولها فسوف تكون بكل بساطة غربية، بيضاء، بورجوازية، وتتسم بالاشتهاء النسائى للجنس الآخر. ولا تستطيع النظرية النسائية أن تزعم أن كلا من المعرفة والذات تكونتا فى نطاق التاريخ والثقافة وأن النظرية النسائية تنطق باسم "امرأة ذات طابع عالمى". وبالأحرى، عليها أن تحتضن "الاختلافات" بين النساء وأن تتقبل وضعية المعرفة/ المعارف المتحيزة. وحالما يحتل الفكر النسائى هذا الوضع أو المركز فإنه يبدو أنه يبتعد عن بدايات التنوير ويشترك فى الكثير مع نظرية ما بعد الحداثة وتقدم Barbara Creed، فى إنجازها لحجج Craig Owens فى " The Discourse of Others" (H. Foster, ed Postmodern Culture 1983) عدة نقاط متقاربة بوضوح فيما بينها.

وتدعى كل من الحركة النسائية وما بعد الحداثة أن السرديات الكبرى أو الرئيسية للتنوير فقدت قوتها التى تضفى عليها المشروعية، وتريان أنها لم تقترح فقط وتقدم ادعاءات بوصفها قابلة للتطبيق عالميًا ثبت بالفعل أنها صاحلة فحسب بالنسبة إلى رجال ذوى ثقافة وطبقة وجنس من نوع معين، فإن المثل العليا التى دعمت هذه الادعاءات - بالموضوعية والعقل والذات المستقلة- كانت أيضًا متحيزة وعرضية. كما تزعمان أن أشكال التمثيل والتعبير الغربية- سواء أكانت فى الفن أم نظريًا- هى ثمرة امتلاك القوة لا الحقيقة. وكما يشير Owens فإن المرأة حظيت بصور (واستعارات) لا حصر لها عبر الثقافة الغربية، فى صورة رمز لشىء آخر غالبًا- الطبيعة، الحقيقة، الأسمى، الجنس- غير أنها نادراً ما رأت أن صورها التعبيرية والتمثيلية الخاصة بها تضفى عليها المشروعية.

ويزعم أن النظم التمثيلية فى الغرب أقرت فقط "رؤية واحدة- تلك المتعلقة بالذات الذكورية القادرة على التكوين والتأسيس". وينتقد كلاهما النزعة الثنائية أى التفكير عن طريق التعارضات، حيث إنه يتعين دومًا الحط من قيمة أحد طرفى المعارضة. وقد رأينا فى مناقشة عمل دى بوفوار كيف كان هذا النقد أساسيا بالنسبة إلى التفكير النسائى. ويصر كلاهما، بدلاً من ذلك، على "الاختلاف وعدم القابلية للقياس والدخول تحت الحصر"، وأخيرًا، يسعى كلاهما إلى سد الثغرة بين النظرية والممارسة والتطبيق، بين موضوع النظرية/ المعرفة وهدفها. والمرأة بطبيعة الحال، هى ذات الحركة النسائية وموضوعها، وقد قيل إن إحساس المرأة بذاتها يتسم بنوع من "الارتباط العلاقى" أكبر بكثير من الرجل.

وعوضًا عن المرأة أو الرجل "الجوهرى" "العالمى الشامل" فإن الحركة النسائية وما بعد الحداثة تطرحان إذن على حد قول Jane Flax "نظرة شكية عميقة الغور فيما يتعلق بالمطالب العالمية (أو المعممة) فيما يتصل بالوجود والطبيعة وقوى العقل والتقدم والعلم واللغة والذات (Gender as a Social Problem American Studies / Self Subject) (١٩٨١) غير أن التحالف الذى تشكل على هذا النحو لم يكن سهلاً لأن الحركة النسائية، كما أشرت، هى ذاتها "رواية (سردية) تحرر وانعتاق" ومطالبها السياسية جاءت باسم مجموعة اجتماعية، النساء اللاتى رأين أن لهن وحدة مصالح أساسية ويتمتعن بذوات أنثوية متجسدة، حيث تختلف بالضرورة هويتهن وتجاربهن (أو الصدق فى التجارب) عن تلك الخاصة بالرجال. وكما اقترحت Sarah Harding إذا ما استعضنا عن مفهوم "المرأة" بمفهوم "ألوف مؤلفة من النساء اللاتى يعشن فى مجمعات تاريخية معقدة ذات تكوين طبقى وعرقى وثقافى"، H. Crawley and S. Himmelweit, eds. Knowing Wowe (١٩٩٢) كما يقترح بعض المنظرين، وبتعبير آخر إذا ما استبعدنا النوع (أو الاختلاف الجنسى) كمبدأ تنظيمى مركزى- فكيف يمكن لممارسة نسائية سياسية أن تغدو ممكنة بعد؟ وإذا ما أضحى الاختلاف الجنسى مصطلحًا واحدًا فقط للاختلاف، وتعبيرًا غير تكوينى بصفة أساسية لهويتنا فعندئذ كيف يمكن تفضيله؟ ومن المؤكد لكى يمكن تفضيله فإنه يصبح وفقًا لتعبير Christine Di Stefano "مجرد قصة أخرى شمولية

ينبغى تفكيكها ومعارضتها باسم اختلاف لا يخدم سيداً موحداً من الناحية النظرية (Feminism/ Postmodernism) .

إن الحركة النسائية بربط مصيرها بنزعة ما بعد الحداثة، ألا يجوز إذن أن تكون متواطئة مع استئصالها، متقبلة وفاة الميتا رواية Meta narratives للتحرر عند حد ما زال فيه تحرر المرأة وانعتاقها بعيدين عن الاكتمال؟ وينقسم أنصار الحركة النسائية على نحو مفهوم فى الإجابة عن هذا السؤال. ويشدد البعض مثل Sabina Lovibond على أن الحركة النسائية يجب ألا تغريها جاذبية ما بعد الحداثة، لأنه إذا ما تبرأت الحركة النسائية من دافع "التنوير" فإنها تفقد كل إمكانية للفعل السياسى والاجتماعى. ويتخذ آخرون اتجاهاً مغايراً تماماً زاعمين أن انتقادات التنوير التى أعدتها النظرية النسائية لا بد أن تجعلها نوعاً من فلسفة ما بعد الحداثة وهكذا تزعم Jane Flax، مثلاً، أن النظريات النسائية "مثل الأشكال الأخرى لما بعد الحداثة. ينبغى أن تشجعنا على تحمل وتفسير الازدواجية (ثنائية الضدين) والالتباس والتعددية، وكذلك كشف جذور احتياجاتنا لفرض النظام والتركيب، ولا يهم كيف يمكن أن تكون هذه الاحتياجات تحكمية واستبدادية (Feminism/ Postmodernism). وبهذه الحجة فإن ما بعد الحداثة تعد نوعاً من الترياق العلاجى للنزعة العالمية للحركة النسائية، وبأسلوب مشابه فإن Nancy Fraser و Linda Nicholson على الرغم من رفضهما تشاؤمية ليوتار الفلسفية، فإنهما ترغبان فى تبنى نقده للميتا رواية metanarrative من أجل نقد اجتماعى نسائى، وتريان أن نظرية نسائية كهذه يمكن أن تتحاشى تحليل الأسباب الأساسية لقهر المرأة، مركزة بدلاً من ذلك على تجلياتها المحددة ذات الطابع التاريخى والثقافى، كما أنها يمكن أن لا تستعيض عن التصورات الوحدوية للمرأة والهوية الأنثوية بالتصورات "التعددية" والمكونة على نحو معقد للهوية الاجتماعية، التى تعامل النوع أو الجنس بوصفه فرعاً آخر من بين فروع أخرى تهتم أيضاً بالطبقة والعرق والإثنية والسن والتوجه الجنسى. وتخلصان، فى استعارة نسائية تماماً، إلى أن نظرية كهذه "يمكن أن تشبه تطريزاً مكوناً من خيوط متعددة الألوان أكثر مما تشبه نسيجاً مكوناً من لون واحد" (Feminism/ Postmodernism) .

ويمكن أن نجد مثالاً آخر لمثل هذا النقد المناهض لأنصار "النزعة الجوهرية" anti- essentialist(*) في العمل الذي قدمته Judit Butler، من منطلق سحاقي، حيث ذهبت إلى مدى أبعد بكثير من Flax أو Frases وNicholson، بزعمها أن مقولة النوع (الجنس) نفسها عبارة عن "تخيل منظم" وظيفته أن يفرض اشتهاء الجنس الآخر الإلزامي (فكل فرد إما أن يكون ذكرًا أو أنثى، الجنس الآخر يكمل/ يجتذب). وترى أن "النوع" gender : "ضرب من انتحال الشخصية والتقريب... إلا أنه... صنف من التقليد والمحاكاة لا أصل له". وبعد ظهور العودة إلى الطبيعة التي تصاحب هوية "النوع" المشتهى الجنس الآخر هو مجرد تأثير الأداء المحاكي المتكرر، بيد أن ما يجرى تقليده هو "مثل أعلى وهمي خادع المظهر لهوية اشتهاء الآخر". ولا يوجد كنه أو جوهر للذكورة أو الأنوثة التي تشتهي الجنس الآخر يسبق قيامه بهذين الدورين، فنحن نكوِّن المثل الأعلى لهذا الجوهر "عبر" الأداء الذي نقوم به D. fnss, ed. Lnside./ Out (١٩٩١)، ونحن نكوِّنه لكي يكون خدمة ثنائية اشتهاء الجنس الآخر المنظمة. ومن ثم فإن النوع gender مثل مقولات المعرفة الأخرى هو ثمرة لا للحقيقة بل للقوة أو السلطة المعبر عنها في الخطاب. وفضلاً عن هذا، فإن اشتهاء الجنس الآخر بوصفه نسخة من مثل أعلى متوهم أو متخيل يفشل دائمًا في الاقتراب من مثله الأعلى، وبذلك فهو محكوم عليه بنوع من التكرار الملزم، مهدد على الدوام بالفشل ومعرض دومًا للانقطاع عن ذلك الذي تم استبعاده أثناء الأداء والنوع، من وجهة النظر هذه، هو أداء يشيِّد ذلك الذي يطالب بتوضيحه، ولذلك ينبغي لأنصار الحركة النسائية، بدلاً من الإصرار على الالتصاق بها أن يحتفوا بانحلالها إلى أشكال من التقارب والالتقاء مع هوية النوع ومختلف أشكال "تنافر النوع/ الجنس" (Bulter, Feminisms/ Postmodernism)، والتخلي عنها يبشر بإمكانية اتخاذ مواقف مدركة ذاتيًا جديدة ومركبة وتبني سياسة

(*) النظرية التي تقدم الجوهر أو الماهية على الوجود، أي نقيض الوجودية. (المترجم)

ائتلافية لا تفترض مقدمًا ما هو المحتوى الذى ستكون عليه "النساء" Butler, Gender Trauble (١٩٩٠)) .

بيد أن ثمة أنصاراً آخرين للحركة النسائية، مع أنهم لا يبغون العودة إلى مفهوم وحدوى للمرأة، فهم أكثر شكا بكثير من بتلر Butler فى شأن الإمكانات التحويلية لحركة نسائية تحتضن ما بعد الحداثة. ويشير هؤلاء المنظرون إلى عدة مشكلات كبرى تواجه هذا التحالف المتصور. **أولاً** هناك اتجاه مُنظِّرى ما بعد الحداثة من الذكور عندما يناقشون الحركة النسائية أو يحاولون، كما يفعل مثلاً Craig Owens، إدخال الحركة النسائية فى مناقشة ما بعد الحداثة، فإنهم يفعلون ذلك عن طريق عرض الحركة النسائية بوصفها- على حد قول أوينز- "مثالاً لفكر ما بعد الحداثة"، أى أن نزعة ما بعد الحداثة تعتبر نفسها- عندما تنظر فى الحركة النسائية على أية حال- المقولة الشاملة الجامعة، حيث تعد الحركة النسائية أحد الأمثلة عليها. **ثانيًا**، إن معاملة "النوع" gender بوصفه فقط "جديلة واحدة وثيقة الصلة من بين جدائل أخرى"، كما قد ترغب Nicholson وFraser ، أو مجرد "تخيل منظم" كما تقترح بتلر، سيجعل السياسة التى ترتكز على هيئة من الأنصار أو على موضوع محدد- النساء- مستحيلة، وإن الاستراتيجية التى تقترحها جوديت بتلر، مثلاً، تتعلق بما نسميه "المحاكاة الساخرة" (Parody) للنوع التى يؤدى فيها، "النوع" على نحو مصطنع وبطريقة تهكمية ساخرة، فى حفلة تنكرية تقوم بعملية هدم وتخريب لأنها تسترعى الانتباه إلى عدم هوية الجنس وإلى مظاهر الجنس (من حيث الذكورة والأنوثة) وإلى الأشكال العديدة للمظاهر الجنسية التى يمكن أن تسجل على أجسادنا. وكما توضح تانيا موديليسكى Tania Modleski فإن ذلك يعد حلا ذا طابع فردى للغاية لمشكلة قهر المرأة ويخاطر ليس إلا بدعم البنية الثنائية التى يسعى إلى هدمها. والمحاكاة الساخرة Parody، تعتمد، فى خاتمة المطاف، على استقرار ما يجرى تقليده من أجل اكتساب القوة النقدية. ولذلك يصعب تصور "السياسة الائتلافية" التى تدافع عنها بتلر بوصفها أكثر من ائتلاف فى صراع بدلاً من كونها استراتيجية للتغيير.

وثمة مشكلة **ثالثة** ملازمة لاعتناق الحركة النسائية نزعة ما بعد الحداثة، كما توضح Meaghan Morris هى أنه على الرغم من أننا يمكن أن نتقبل وجود أزمة فى "السرديات (الروايات) المشروعة" للحداثة، فليس هناك أى مبرر لكى نفترض - لأنها ببساطة سميت "السرديات السيادية"- أن هذا الوضع سوف يفيد المرأة أو السود أو الشواذ جنسيا أو الحركات الأخرى القائمة على الاختلاف. ولعله قد يعنى تفتت جميع الحجج الباعثة على أى نوع من التدخل، أو كما تضعه Donna Haraway فى Simians, Cyborgs and Women (١٩٩١) "سبب آخر لترك ممارسات الاعتماد على النفس النسائية القديمة لإصلاح سياراتنا. وهى مجرد نصوص على أية حال، ولذا فلندع الأولاد يعيدونها". ويمكن أن تعنى أيضًا، كما ترى Morris : "حالة من حب القتال الدائم، حيث تكون "القوة فوق الحق" The Pirate's Financee (١٩٨٨) . وبدون وجود حجج للتغيير فإن السلطة تخضع للقوى. وتحملنا هذه النقطة الأخيرة إلى حجة أخرى: إن ما بعد الحداثة نفسها يمكن أن تكون "خطابًا سياديا" جديدًا، يتعامل مع التحديات التى تفرضها الحركة النسائية عن طريق محاولة الإدماج، مثلما عرض على الحركة النسائية أن تتضمنها مناقشة ما بعد الحداثة بوصفها "مثالاً" لفكر ما بعد الحداثة.

وكون أن نزعة ما بعد الحداثة سعت إلى أن تتعامل مع النقد النسائى بتقديم نفسها كخطاب إطارى للحركة النسائية موضوع تعرض له عدد من منظرى الحركة النسائية. وأشاروا إلى أن المناقشة ما بعد الحداثية مع النزعة الحداثية، أو التفكيكية، قد جرت على نحو مطلق تقريبًا فى نطاق، وعن طريق المقومات نفسها كما كان الأمر من قبل (البيض، وأثرياء المجتمع الغربى المُصنَّع)، وهى مكونات، إذ حققت بالفعل عصرها التنويرى، يسعدها حاليًا إخضاع هذا الموروث للتمحيص النقدى. وهى مناقشة لا بد أن يجرى فيها تهميش (أو إعادة تهميش) إسهام الحركة النسائية، على الرغم من الاعتراف بأنها أحد العوامل (حتى الرئيسية) فى زعزعة مفهوم الحداثة عن "الذات" العالمية الشاملة؛ ولذا فإن الأبطال الأساسيين يوجدون (كما يحدث دائمًا) فى مكان آخر. وأفصحت Nancy Hartsock عن الشكوك النسائية لهذه النقلة، إذ تتساءل:

لماذا فى هذه الأونة بالذات التى بدأت الكثيرات منا- اللاتى التزمن الصمت- فى طلب الحق فى تحديد هويتنا والتصرف كذوات وليس كموضوعات للتاريخ، فى ذلك الوقت تماماً يصبح مفهوم "وضعية الخضوع" إشكاليا؟ (Feminism/ Postmodernism). وترى أنه ليس عرضاً أنه فى اللحظة ذاتها، عندما بدأ أولئك الذين استبعدوا من قبل فى القيام بالتنظير والمطالبة بالتغيير السياسى على السواء، برز هناك عدم اليقين فيما يتعلق بما إذا كان ممكناً تنظير العالم وما إذا كان ممكناً إحراز التقدم، بل حتى ما إذا كان مرغوباً فيه، كمثل أعلى شمولى. وبالنسبة إلى Hartsock، إذن، فإن الانتقالات الفكرية لما بعد الحداثة تشكل فقط النبرة الأخيرة فى صوت "الخطاب السيادى"، كما لو كانت تحاول التعامل مع التغير الاجتماعى والتحديات النظرية التى واجهت نهاية القرن العشرين.

ويستحق نوعان آخران من الشك النسائى التعرض لهما هنا، وينصبان على الطريقة التى يتيح بها ما يسمى "النوع- الشك" ما بعد الحداثى الانزلاق بيسر إلى ما تسميه Susan Bordo "توهم (فانتازيا) أن يصبح تعددياً-حلم الأشكال التجسيدية العديدة غير المتناهية، التى تسمح للمرء أن يثب من مكان لمكان ومن نفس لنفس" (المرجع السابق). وهذا الوضع له جانبان، **الأول**: هو أن كون المرء فى كل مكان مماثل تقريباً لكونه فى لا مكان، وبعبارة أخرى فإن ما بعد الحداثة تقدم لمنظِّريها الذكور ببساطة رواية أخرى للانفصال المجرد من الجسد الذى وسم الوضع الناطق باسم التنوير. أما الجانب **الثانى**: فإن ما "يصبح تعدديا" يمكن أيضاً أن يعنى "أن يصبح امرأة" أو يحتل المركز النسائى. وهكذا فإن منظِّرى ما بعد الحداثة الذكور، كما توضح Alice Jardine و Barbara Creed وTania Modleski، قد اتجهوا إلى أن يطابقوا- على غرار المفكرين الأوائل- بين مركز "الغيرية" والأنوية وكذلك إلى أن يسعوا إلى شغله. وبهذه الوسيلة، كما تحدد Tania Modleski فإن "السلطة الذكورية... تعمل على محو الذاتية الأنثوية عن طريق شغل موقع الأنوثة" (Feminism Without Women)، ويجرى محو اتصالات المادية للنساء ذوات الجسد، وتستطرد قائلة: إنه بالنسبة إلى المرأة لكى تنشد شغل المركز ما بعد الحداثى، كما يفعل أنصار الحركة النسائية ما بعد الحداثية،

فإن ذلك يستوجب اهتمامًا نسائيا بالغًا. وتزعم أن نوع التحرر من الجسد، الذى أنتجته الحركة النسائية "المناهضة للجوهرية" هو نوع من الترف لا يتاح إلا لأكثر النساء ثراءً وتمتعًا بالامتيازات وأولئك فقط اللاتى لديهن إحساس بالهوية يمكن لهن التلاعب بأنهن لا يمتلكن ذلك.

وكيف يمكن إذن للنظرية النسائية أن تتمسك باعتقاد فى "المرأة" وتحترم الاختلاف والتنوع الثقافى؟ أو كما تحدد Rosi Braidatti فى Nomadic Subjects (١٩٩٤) ، "عن طريق أى نوع من الترابطات والخطوات الجانبية ومسالك الهروب يمكن إنتاج معرفة نسائية دون تثبيتها فى معيارية جديدة؟"، إن محاولات الإجابة عن هذا السؤال- ولكى تغوص فى حطام الثقافة الغربية بدلاً من تنحيتها جانبًا، على حد قول Alice Jardine - قد أثمرت ضربًا من التفكير النسائى الأكثر إثارة عبر العقد الماضى. وقدَّمت إجابة ممكنة من قبل أولئك الذين اصطلح على تسميتهم بمنظِّرى "وجهة النظر" النسائية. وقد استخدم هؤلاء المفكرون- ولغايات نسائية- الرؤية الماركسية التى ترى أن من يشغلون مراكز هامشية أو خاضعة فى المجتمع لا ينتجون معارف مغايرة لأولئك الذين يشغلون مراكز متميزة فحسب، بل إنهم ينتجون أيضًا أوصافًا وحكايات أقل تشويهًا وأقل عقلنة وأقل تعميمًا على نحو زائف. وتقدم Nancy Hartsock الحجة لهذا النهج، قائلة: "نحن نحتاج إلى تفكيك "نحن" الزائفة التى أستخدمها فى تعددها وتنوعها الحقيقيين. ومن واقع هذا التعدد الحقيقى أشيد عرضًا للعالم كما يُرى من الهوامش، عرضًا يمكن أن يكشف زيف الرؤية من أعلى ويستطيع أن يغير الهوامش وكذلك المركز" (Feminism/ Postmodernism). وترى أن المهمة تتمثل فى تطوير عرض للعالم يتناول هذه الرؤى البديلة، لا كما ينظر إليها من المركز وليس كمعارف هدامة أو خاضعة، بل أن تعتبر بدلاً من ذلك أساسية وقادرة على تشكيل عالم مختلف. وهو نهج تبنته أيضًا نصيرات الحركة النسائية السوداء مثل Patricia Hill Col lins التى تدافع عما تسميه إبستيمولوجيا نسائية ذات مركزية إفريقية أو إبستيمولوجيا المرأة السوداء. وترى أن المرأة الإفريقية - الأمريكية، على غرار الجماعات الأخرى التى تحتل مرتبة أدنى أو التابعة، لم تطور تفسيرات متميزة لما تتعرض له من قهر وقمع فحسب، بل فعلت ذلك عن طريق تكوين أشكال بديلة من المعرفة. وتستطرد قائلة إن الأشكال

المحددة للقهر السياسى والاقتصادى للمرأة السوداء وطبيعة مقاومتها الجماعية لهذا القهر إنما يعنى أن المرأة الإفريقية - الأمريكية، كجماعة، تعيش تجربة عالم مختلف عن عالم غير السود والإناث وتسفر هذه التجربة المتميزة بدورها عن وعى نسائى أسود من حول هذه التجربة، وتراث فكرى نسائى أسود. وفى وسع هذه "الرؤى الملتزمة"، وفقًا لتعبير Hartsack، إذن أن تمهد السبيل للاعتراف بعموم الناس وتوفر الأدوات للبدء فى تشكيل عرض للعالم يعترف بحقائق الأعراق والنوع وكذلك الطبقات (المرجع السابق).

بيد أنه ثمة مشكلات تتعلق بهذا التفسير الحرفى بالأحرى لما قد تعنيه "سياسة الموقع" Adrienne Rich, Blood and Poetry (١٩٨٦)). ويمكن أن تصبح بالغة التبسيط واختزالية (ومن المحتم أن تنتج هذه المجموعة من التجارب ذلك النمط من الوعى). ويصعب معرفة أية مجموعة من التجارب مكونة لجماعة معينة ونمط إنتاج المعرفة وهى تؤكد على تجربة ربما قد يكون من الأكثر ملاءمة التشديد على سبل تفسير تلك التجربة. وأخيرًا فإن الاحتكام إلى السمات المشتركة للتجربة يمكن أن يتجاهل الاختلافات بين النساء وفى نطاقهن. وعمل Collins، مثلاً، يفترض باستمرار أن جميع النساء السود هن أمريكيات، مؤكدة فى "التكوين الاجتماعى للفكر النسائى الأسود" مثلاً، على أن الحياة المعيشية لامرأة إفريقية أمريكية يعد شرطًا أساسيًا ضروريًا لإنتاج فكر نسائى أسود B. Gyu- Sheftall, ed Words of Fire (١٩٩٥)) وأن جميع النساء الإفريقيات- الأمريكيات يتخذن موقفًا مشتركًا. ومن الناحية الأخرى وحالما نسمح بتعدد اتخاذ المراكز فى نطاق "وجهة النظر" فإن مفهوم السمات المشتركة للتجربة- ومن ثم وجهة النظر المتميزة- ضمن إطار الجماعات المقهورة يمكن أن يغدو ضائعًا مفقودًا.

ويعد مفهوم "المعارف الموقعية أو الموضعية" الذى طورته منظرات من مثيلات Rosi Braidotti و Donna Haraway إجابة أكثر تعقيدًا عن سؤالى: كيف "نتصور بأية حال مراعاة التنوع الثقافى دون الوقوع فى النسبية أو اليأس السياسى"؟ وفقًا لكلمات Braidotti فى Nomadic Subjects، بيد أن "الموقف أو الموضع" المتصور هنا ليس مسألة بسيطة وهو فى المقام الأول وضع يشدد على الطبيعة المتجسدة للذات

الأنثوية وبالتالى المختلفة جنسيًا، ولكن التجسيد هنا لا يعنى فى هذا السياق "النزعة الجوهرية" التى جرى تعريفها بوصفها منطوية على جوهر متوحد متناغم للهوية الأنثوية فيما يتجاوز التغيير التاريخى والثقافى، أما الذات الأنثوية ذات الكيان المتجسد المتصورة هنا فهى على العكس ذات "رحالة" باستعمال مصطلحات بريادوتى. وذلك يعنى أنها "موضع يضم مجموعة متعددة ومعقدة، واحتمال أن تكون متناقضة من التجارب يجرى تحديدها وفقًا لمتغيرات متداخلة ومتشابكة مثل الطبقة والعرق والسن وأسلوب الحياة والأفضلية الجنسية وغيرها". وتذهب هاراواى إلى مدى أبعد بقولها: فى المجتمع المعاصر المتقدم تكنولوجيا فإن التجسيد النسائى يعنى "منبت الأوراق فى نباتات الحقول، والانعطافات فى التوجهات والمسئولية فيما يتعلق بالاختلاف فى مجالات المعنى المادية والرمزية" (Simians, Cyborgs, and Women) . وما تحاول القيام به هاتان المفكرتان فى هذه الصياغات المعقدة بالأحرى هو التشديد على أن الذات الأنثوية ذات كيان متجسد، وأنه لا يمكن فصل تفكير النساء ومعرفتهن عن تجاربهن المعيشة، وإن هذا الإلحاح لا يعنى أن الحركة النسائية لا تعترف بالاختلافات فيما بين النساء وفى داخل كل امرأة. وترى بريادوتى أنه فى داخل كل منا هناك تفاعل بين مختلف مستويات التجربة، ولذلك فإن هوياتنا، على الرغم من تجديد موضعها وموقعها، غير ثابتة ولكنها "رحالة جوَّابة". وتلك المعارف الموضعية أو الموقعية – وهى "معارف متحيزة، ويمكن تحديد موقعها، ونقدية" كما تصفها هاراواى– هى التى تسمح بتعريف جديد للموضوعية (الموضوعية بوصفها متحيزة، معرفة موضعية) وكذلك بإمكان قيام ائتلافات سياسية جديدة.

لكن هذا لا زال يبقى على الصعوبة المتمثلة فى كيفية ربط "الاختلافات داخل كل امرأة" بالممارسة السياسية التى تقتضى التوسط فى "الاختلافات فيما بين" كل امرأة طبقًا لكلمات بريادوتى. لأنه من الصعب– على أسوأ الفروض– رؤية كيف يمكن توحيد النساء من حول الصياغات المقتبسة فيما سبق. وإجابة عن ذلك تقدم بريادوتى "الخيالات السياسية" وتقدم هاراواى "الأساطير المؤسسة" كوسيلة للفهم الإطارى.

وقدمت هذه "الصور الملمة بالموضوع سياسيا" (بريادوتي)، أو "مظاهر الأمل والرغبة" (Patricia Clough, Feminist Thought) (١٩٩٤)) كوسيلة لمنح سلطة للإحساس المشترك بالهوية وكذلك النضال من أجل القضاء على القهر. وترى بريادوتي أن "الخيالات السياسية" يمكن أن تكون أكثر فعالية في هذا الوقت من الأنساق النظرية. والصورة التي تقدمها بريادوتي هي شكل "الرحال" (البدوي) الذي لا يعد منفيًا (لا وطن له وبدون جذور راسخة) ولا مهاجرًا (مشردًا عن وطنه ومعلقًا بين القديم والجديد)، وبدلاً من ذلك فإن هذا الرحال (البدوي) المتموضع وإن كان قابلاً للحركة والتنقل يستخدم وعيًا نقديًا لكي ينمي "فن عدم الولاء للحضارة" وبذلك يقاوم احتواءه من قبل الثقافة المضيفة أما "الخيال السياسي" عند "هاراواي" فهو أكثر تحديًا: كائن أو شكل سيبرنيطيقي Cyborg(*) فهو هجين من الجسم والآلة "نوع من الذات الشخصية والجماعية الما بعد حداثية، المفككة والمعاد تجميعها" (Feminism/ Post-modernism) . والكائن السيبرنيطيقي، كشكل هجين، يشوش ويطمس مقولتي الإنسان والآلة ومعه الثنائيات الغربية الأخرى: الذات/ الآخر، العقل/ الجسد، الطبيعة/ الثقافة، الذكر/ الأنثى، المتحضر/ البدائي، الحقيقة/ المظهر، الكل/ الجزء، الوكيل/ الوسيلة، الصانع/ المصنوع، النشيط/ السلبي، الصواب/ الخطأ، الحقيقة/ الوهم، الشامل/ الجزئي، الله/ الإنسان. وهو متجسد لكنه غير موحد، ونظرًا لكونه شكلاً حدوده مطموسة ومتجدد بدلاً من إعادة الميلاد، فلا يمكن تفسيره بالرجوع إلى الروايات التقليدية للهوية. وهو محدد محليًا وموصول كونيًا، وتذكرنا هاراواي أن الاتصال الشبكي Net Working وهو ممارسة نسائية وكذلك إستراتيجية للشركات متعددة الجنسية، وسيلة للبقاء "في الدياسبورا" (المرجع السابق).

بيد أنه يمكن الاعتراض على أن منظِّرات مثل بريادوتي وهاراواي يحاولن الجمع بين النقيضين: التحديد الموضعي والمكاني، والتعددية في نطاق ما بعد الحداثة وخارجها. وكما يمكن اتهامهما بالاستعاضة عن رواية التحرر الموجهة إلى تغيير العالم الحقيقي بفانتازيا يوتوبية تنزلق أفكارها عن "التجسيد" و"الوضعية" إلى أقصى درجة.

(*) اختصارًا لمصطلح: Cybermetic Organism. (المترجم)

وتحتج Susan Bordo، مثلاً في نقدها صورة Haraway عن Cyborg قائلة: "ما نوع الجسد الذي يتمتع بالحرية في تغيير شكله وموقعه حسب إرادته، ويمكنه أن يصبح أي شخص ويسافر إلى أي مكان؟ وإذا كان الجسد استعارة لتحديد موضعنا في الزمان والمكان ومن ثم محدودية المعرفة والإدراك البشريين، فالجسد ما بعد الحداثي إذن لا يعد جسداً البتة" (المرجع السابق). وبالنسبة إلى بوردو فإن هذا النوع من الاستجابة لما تسميه Sandra Harding في Knowing Women لتقلبات الأوضاع المعاصرة للمقولات التحليلية النسائية سوف يترك التفكير النسائي مقطوعًا عن مصدر الإمكانات التغييرية للحركة النسائية (Feminism/ Postmodernism) . وقدمت تانيا موديليسكي Tania Modleski (Feminism Without Women) هجومًا مماثلاً، إذ ترى أنه سوف يتركنا مع "حركة نسائية دون نساء". ومع ذلك فإن المعضلة التي تبرزها هؤلاء المنظِّرات هي نفسها أننا في مرحلة (عملية لا نهاية لها) "تحديد المقولة وتكوينها" وما دام الأمر هكذا، كما تلاحظ هاراواي فإنه "يصعب الصعود عندما تتمسك بكلا جانبي القطب، في وقت متزامن أو على نحو بديل" (Simians, Cyborg and Women) وإن "الخيالات السياسية" المختلفة المقدمة من المنظرات النسائيات يمكن أن تعتبر وسيلة للتوصل إلى مصطلحات جديدة يمكن أن ترسي نظرية لطريقة صاعدة. كما يعترفن بالخطر القائم نفسه: فنظرية ما بعد الحداثة الذكورية سوف تكرر ببساطة حركة السابقين من منظري الحداثة بوضع أيديهن على الخصائص الأنثوية بوصفها أحد مواقفها المتعددة الممكنة، وفي الوقت نفسه تمحو، وتفرض الصمت على عمل النساء وحياتهن. والمهمة التي يتعين التصدي لها إذن وفقًا لما قالته Meaghan Morris في The Pirate Fiancee تتمثل في "استخدام العمل النسائي لصياغة مناقشات ما بعد الحداثة، وليس العكس".

الفصل الخامس

ما بعد الحداثة وأساليب الحياة

(أو : أنت ما تشتريه)

نجيل واطسون Nigel Watson

فى مستهل تسعينيات القرن العشرين سألت Independent an Sunday : لماذا تستحسن Fergie باتمان Batman و Ross Perot و Vimto ومازدا والمبنى الجديد M16 (مبنى جهاز الاستخبارات البريطانية)؟ وجاءت الإجابة بأن هؤلاء الأفراد وتلك المنتجات يجرى تصنيفها تحت اسم ما بعد الحداثة. وقال جميع الذين تم استجوابهم إنهم يشعرون بنوع من الخجل والارتباك فى شأن الماضى وأنه يكون مفهوماً تماماً فقط إذا ما عبر عن شعور تهكمى بالهزل والمزاح. وفيلم Batman مثلاً يتلاعب بالإشارات إلى الكتب الفكاهية، بينما جاءت سيارة مازدا Mx5 لكى تعيد إنتاج سيارة الرياضة الإنجليزية فى ستينيات القرن العشرين. وقد عرفت هذه السمة فى أسلوب وتصميم ما بعد الحداثة بوصفها ارتجاعية (أو الرجوع إلى الماضى) Retro وإن إلقاء نظرة سريعة إلى كتالوجات السلع الاستهلاكية سوف يوضح المدى الذى أضحى به هذا الاتجاه جزءاً من الحياة اليومية، بالإضافة إلى أجهزة التليفون والراديو ومعدات الحمام وأثاثه فكلها تستوحى رغبتنا فى إعادة خلق نمط ماض متخيل.

وتكون الصورة العامة لكل من Fergie و Ross Perat مفهومة بالرجوع إلى الماضى لا المستقبل. ولأن Fergie تستوحى من عصر سابق من التدهور الملكى ولأن Ross Perat تستهويه ما يسمى بالقيم الضائعة لأمريكا السابقة فإن جون ماجور (رئيس وزراء

بريطانيا السابق) حاول إثارة جاذبية مماثلة فى المملكة المتحدة بالإشارة إلى إنجلترا ذات الجعة الدافئة، والعانسات راكبات الدراجات فى ذهابهن إلى الكنيسة فى أمسيات الصيف المنعشة. كما رؤى أن Ross Perat يمثل سمة أخرى لما بعد الحداثة من حيث إنه السياسى الوحيد الذى نشأ دون جذور ممتدة فى التراث الحزبى، ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن حزب الاستفتاء للسير جيمس جولد سميث فى الانتخابات العامة التى جرت فى المملكة المتحدة فى ١٩٩٧، الذى لم تكن له سوى سياسة واحدة، والذى زعم أنه سوف يحل نفسه إذا ما تحقق هدفه.

يقال إن سياسة ما بعد الحداثة تدور أكثر فأكثر حول قضايا تنخرط فى حملات معينة تتجمع فيها جماعات كانت متناثرة من قبل ثم تنحل بعد ذلك. وذلك هو ما يسمى بائتلاف قوس قزح لثمانينيات القرن العشرين، وأفضل ما تمثلها الاحتجاجات التى اندلعت ضد صادرات الحيوانات الحية التى توحدت فيها المسنات من حزب التورى (المحافظين) والأكاديميون الليبراليون و"رحالة العصر الجديد" فى مواجهة الظلم المترتب على إرسال الحيوانات لتلقى حتفها على بعد آلاف الأميال محشورة فى أماكن ضيقة تستخدم لنقل الحيوانات. ويتعلق هذا الجانب من أحوال ما بعد الحدثة فى صميمه بانحلال الطبقات التقليدية والتجمعات ذات المقام الاجتماعى. وتعد الآن القيم والولاءات ذات طابع انتقالى ولم تعد تتركز فى الولاء القديم للعلاقات القائمة على الإنتاج، ويعتبر الأسلوب الاستعارى وانحلال التراث بعضًا - فقط - من السمات التى تميز ما بعد الحداثة، وسوف نتعرض للمزيد منها فى هذه المقالة.

وبالإضافة إلى ذلك فإن Independent on Sunday ذهبت إلى سؤال عدد من المشاهير عما إذا كان فى استطاعتهم تجديد الطابع الدقيق للفكرة وكان معظمهم متشككًا أو انصرف عن الإجابة بزعم أن البعض حاول الإجابة. وقال رئيس إدارة الفنون والموسيقى فى الإذاعة البريطانية BBC : "ما بعد الحداثة هى بالأحرى طريقة لبقة أو غير متعمقة للقول بالمرنة؛ كما أن المراتب الهرمية لم تعد كما كانت عليه من قبل، وفى وسعك أن تمزج وتلائم بين مراتب هرمية مختلفة للثقافة". وقد كان شجاعًا

لأن أحد أشهر الكتاب الذين يتم الاستشهاد بهم واقتباسهم بصدد ما بعد الحداثة والثقافة - وهو جان بودريار- رفض الدعوة وأجاب بهذه الطريقة: "لا أستطيع أن أشرحها ولن أشرحها، وما بعد الحداثة لا تعنى شيئًا بالنسبة إلىَّ. ولا يشغل بالى هذا المصطلح. لقد استنفدتنى كثيراً للغاية نزعة ما بعد الحداثة Postmodernism. وكل ما سأقوله هو أن الحداثة المتأخرة Post modern يمكن أن تكون ما بعد الحداثة Post- modern".

ومن المؤكد حقا أننا حالما اقتربنا من تسعينيات القرن العشرين ما زال هناك الكثير من الالتباس والجدل فيما يتصل بالمفهوم، ورأى بعض الفلاسفة مثل Christopher Norris أن هذا المصطلح لا يتجاوز قليلاً كونه طريقة كسولاً لتجميع بعض قسمات الثقافة المعاصرة وضمها معًا بالإضافة إلى استيعاب بعض جوانب الفكر "القارى، "ورأوا أنها ليست إلا فترة مؤقتة ضئيلة الأهمية نسبيًا فى فهمنا للتجربة المعاصرة. بيد أنه لا يمكن دحض أن نزعة ما بعد الحداثة لها تأثيرها البالغ عبر نطاق من مجالات الفكر، انطلاقًا من الجغرافيا وصولاً إلى النظرية الأدبية والسينما والهندسة المعمارية، وأنها بالنسبة إلى كثير من الكتاب وفرت طريقة مرضية لتفسير التغيرات المهمة فى طبيعة التجربة الاجتماعية عبر الأربعين سنة الماضية أو نحو ذلك.

ما بعد الحداثة والهوية وأسلوب الحياة

على الرغم من أن البعض يرى أن ما بعد الحداثة ما زالت مصطلحاً ملتبساً خاليًا من الدلالة، فقد جرى استعمالها لفترة طويلة كافية لكى تحقق على أقل تقدير قوامًا أساسيا يرسخ تحديد تعريف لها. ويرى معظم المعلقين أنه تتوفر مجموعة من القسمات التى تميز الثقافة المعاصرة والتى إذا ما اتخذت معًا يمكن أن يطلق عليها اسم ما بعد الحداثة ولعل أهمها بالنسبة إلى هذا الفصل هو الاقتراح القائل إن تجارب حياتنا تمد جذورها فى العمليات الاستهلاكية لا الإنتاجية. وربما أمكن توضيح ذلك بالتفكير فى

تلك المناطق التى هيمنت عليها الصناعة الثقيلة فى المملكة المتحدة. وبالنسبة إلى معظم القاطنين فى هذه المناطق العمالية الضخمة فإن المستقبل كانت تحدده العلاقة مع العمل ومع إنتاج الفحم مثلاً أو السفن أو القطن، وكان السكان من عمال المناجم أو بناة السفن أو من عمال المصانع، وارتبط أساس الحياة الاجتماعية لهؤلاء الرجال والنساء بعلاقتهم بالعملية الإنتاجية، وتأصلت هوياتهم الشخصية والجماعية والثقافية فى المنطقة المحيطة بموقع العمل وفى قيم الصناعة التى عملوا فيها.

وشهدت السنوات الثلاثون الأخيرة تغيراً جذريا فى طبيعة هذه العلاقة، وجرى تطوير الأراضى التى أوت المصانع والمناجم لكى تتحول إلى مناطق تجارية للتسوق خارج المدن مثل Metro Center فى Gateshead أو Meadow Hall فى Sheffield، بينما تحولت الأراضى بالقرب من الأنهار إلى أحواض لاستقبال سفن الاستمتاع وقضاء وقت الفراغ ومتنزهات متخصصة لموضوعات معينة ومتاحف للتراث. والحق أن متاحف التراث، مثل ذلك الموجود فى Beamish شمال شرق إنجلترا، يعد مثالاً يلخص عملية ما بعد الحداثة، حيث يعاد خلق ماض بشكل حنينى وتشوقى بوصفه شكلاً لواقع بديل. وقد استخدم عمال المناجم السابقون لكى يعلموا بقيتنا عن التعدين فى وقت لم يعيشوا فيه، بينما اختفت تماماً الحاجة إلى التعدين "الحقيقى". وندفع أموالنا ونتسلى باستهلاك تجارب وخبرات غير جديدة second-hand سبق أن شكلت أساس حياة اجتماعية. وقد أصبحنا بقدر مهم سياحاً نسعى إلى مشاهدة ثقافتنا الخاصة بنا. ولم يعد يوم الأحد (العطلة الأسبوعية) يمثل رحلة إلى الكنيسة، بل يخصص بالأحرى لزيارة الكاتدرائيات الاستهلاكية. وقد عدت مراكز التسوق والمشتريات مواقع أساسية لقضاء وقت الفراغ ويكفى القيام بالرحلة حتى دون الشراء.

ولم نعد نتوافق مع تقاليد الثقافات المهنية القديمة، واخترنا بدلاً من ذلك أسلوب حياة، وقد استُخدِم هذا المصطلح – وهو ليس جديداً فى حد ذاته من قبل ثقافة الإعلان وتصميم الأزياء فى ثمانينيات القرن العشرين – للرمز إلى الفردية والتعبير الذاتى، وهو ما كان حجر الزاوية فى ثورة السوق الحرة فى ذلك العقد. وإن حقبة الاستهلاك

الجماهيرى بتأكيدها على التماثل والتشابه قد حل محلها اختيار لا نهائى بشكل واضح وتشكيلة من السلع الاستهلاكية التى تستهدف قطاعات معينة من السوق. ومع أنه من المهم تذكر أن بعض الأفراد فى المجتمعات المتقدمة وكثير غيرهم عبر العالم بأسره يجرى استبعادهم من هذه العملية، فمن المهم أيضًا فهم أن تكوينَ الهوية عبر حيازة السلع الاستهلاكية عمليةٌ اختيارية. والمشاركون منا فيها ليسوا مجرد ضحايا الموضة وإنما نتوق إلى، ونرغب بنشاط فى الالتحاق بالفرص والإمكانات المتاحة للتعبير الذاتى والإظهار والإبراز التى توفرها اختيارات مراكز التسويق والمشتريات. والحق إننا يمكن أن نستهدف كأزواج ميسورين ذوى دخل مزدوج دون أطفال أو عصاميين طموحين سيئى السمعة، غير أننا نفضل التوحد مع أسلوب يمثل جيدًا الطريقة التى نرغب فى أن نُرى بها. وأصبحت القوة الآن تعتبر المقدرة على الإنفاق لإيجاد تعبير عن أسلوب حياة مرغوب فيه.

وربما تتمثل أهم مجالات نمو الأسواق الاستهلاكية فى أزياء وموضات الرجال وكماليات أسلوب الحياة. وقد استخدم الجسد الذكورى أكثر فأكثر فى الإعلانات ليس ببساطة كمقدرة وظيفية كما كان فى خمسينيات القرن العشرين، بل كوسيلة زخرفية أيضًا. ولم يعد الرجال يصورون فقط كمستشارين خبراء للنساء فى المسائل التقنية مثل اختيار غسالة الملابس، بل إنهم يشغلون المركز المأمول للأسلوب الإعلانى. ويؤكد كبار السن وكذلك الشباب هويتهم حاليًا من خلال عملية استهلاك تتم عن وعى وانتقاء للملابس وأسلوب تصفيف الشعر وتزيين الجسد. وبدءًا من إعلان ليفيس Levis الشهير الذى يصور Nick Kamen فى المغسلة ومرورًا بالمجلات المخصصة لآخر الحيل والابتكارات التكنولوجية الجديدة أضحى الرجال يحتلون بؤرة عملية التحول الاستهلاكى حيث تتجاوز الصورة بل تتفوق على المنفعة. وحتى إذا كان الرجل الجديد فى ثمانينيات القرن العشرين قد أضحى "رجل" التسعينيات فى ذلك القرن فإن تكوين الهوية الذكورية هو الآن عملية متكلفة مصطنعة وهازلة وذات طابع جنسى على نحو لا مفر منه، لم تكن متخيلة فى العقود التى أشار إليها بحنين جون ماجور.

كما يغدو الجسد محوراً لتكوين الهوية بطريقة أكثر ديمومة وجدية، ويجرى الإعلان على نطاق واسع عن إمكان تغيير شكل وبنية أجسادنا البدنية من خلال الجراحة التجميلية فى مجلات الموضة والأناقة والتجميل ومن الممكن إعادة تشكيل الأنف وإزالة التجاعيد وإجراء جراحة لتجميل الوجه وشفط الدهون وتقليل حجم الصدر أو زيادة هذا الحجم. ويمكن أن يعتبرالجسد فى حد ذاته سلعة استهلاكية، وتلك عملية فى المتناول ويجرى ترويجها بالنسبة إلى النساء والرجال. ولا يكفى فى عالم تنافسى أن تكون عادياً، ويجرى حثنا جميعًا على أن نقترب أكثر من المثل الأعلى للكمال الجسدى الشاب لكى نضفى على أنفسنا قيمة سوقية مضافة.

لقد نمت صناعة ضخمة على نطاق العالم بأسره مخصصة لمساعدتنا فى تحمل مسئولياتنا للحفاظ على أجسادنا. وغدا الجسد موفور الصحة مقترنًا بمظهره، ومن الممكن أن تشترى عدداً كبيراً مذهلاً من المنتجات والخدمات التى تستثير وتستغل أهمية القيم الثقافية للشباب والجمال. وفى هذا السياق، فإن الشباب والجمال يتماشيان مع القوام النحيف المشوق وتكوين العضلات واللياقة البدنية، ويتمثل أحد أشكال التطرف فى هذا المضمار فى الاستحسان الشعبى المتزايد لبناء الجسم body building (تقوية الجسم بالرياضة) للرجال والنساء على السواء، والنتيجة الطبيعية لهذا هى أن الجسد الهرِم يغدو مصدراً للقلق، والجسد البدين غير المرن مصدر عار وسخرية، وعلى الرغم من محاصرتنا بالرسائل المروجة للصحة التى تشجعنا على ممارسة الرياضة وأكل الطعام "السليم الملائم" فإن دافعنا إلى بلوغ اللياقة يرتبط بالرغبة فى الجاذبية الظاهرية وكذلك بالأبعاد الحمائية للارتقاء بالصحة.

وليس مصادفة أن إدارة أساليب حياتنا تحتل قلب عملية الترويج للصحة. ويجرى حثنا على الاعتقاد بأن وقت فراغنا ينبغى تكريسه لأوجه النشاط التى تعزز إمكانية أن نعيش عمراً أطول ونعمر فى صحة جيدة. ومن المهم أن تكون قادراً على أن تظهر وتبرز الارتباط بموقف لائق ومناسب وكذلك على الاشتراك فيه بالفعل. وإن امتلاك دراجة جبلية وشورت لاصق بالجسم (Lycra) يضفى فوراً على الشخص المظهر

الخارجى المنشود، شريطة أن يكون ممكنًا بطبيعة الحال إخفاء النتوءات المنفرة، قبيحة المنظر. وبالمثل، فإن تناول الأطعمة قليلة الدسم والمنتجات الأخرى المقبولة والتى تشمل اتباع نظام خاص فى التغذية (حِمية) يوفر ضمانًا بعدم التعرض للمخاطر والحفاظ على جسد ملائم حتى ولو جرى تناولها بالإضافة إلى، وليس بديلاً عن المواد الغذائية الممنوعة والمحظورة. ويمتد تشظى ما بعد الحداثة إلى عادات اتباع نظام خاص فى التغذية يمكن فى نطاقها الاعتقاد فى رسائل متناقضة واتباعها فى آن واحد.

ويلوح كما لو أن جهود الصناعة الإعلانية موجهة بكاملها صوب خلق احتياجات زائفة فى داخلنا جميعًا، لكن إحدى القوى العظمى للعملية الاستهلاكية تتمثل فى قدرتها على أن تسخر وتوجه احتياجاتنا الحقيقية، حتى ولو كانت السلع والخدمات المعروضة للبيع كثيرة فى معظم الأحيان، بحيث لا تتركنا نشعر بالإحباط وعدم تحقيق رغباتنا. ومن المؤكد تمامًا تقريبًا أن الجنس البشرى رغب دومًا فى المزيد من الصحة والجمال والإشباع الجنسى وطول العمر. بيد أن القضية تتمثل فيما إذا كانت هذه الأمور تنشد حاليًا على حساب جوانب أخرى فى الحياة أكثر أهمية وجوهرية كما أنه من المهم إمعان النظر فيما يحدث للمستبعدين فى عالم مكرس لتقييم المظهر الخارجى. وهو ما سوف نعود إليه فى الخاتمة.

بضع نقاط نظرية ضرورية

تبرز من المناقشة السابقة إحدى السمات التى تشدد عليها ما بعد الحداثة وهى أولوية الأسلوب والمظهر على المضمون، وتكوين أسلوب حياة شخصى من خلال استهلاك للخدمات الاستهلاكية لا يهتم كثيرًا بمدى فائدة السلعة، ويهتم أكثر بالانطباع والصورة التى نودها والطريقة التى تتبدى بها هذه السلعة لدى الآخرين. وتسرى هذه الحجة أيضًا على التسلية والترفية وعلى الفنون كذلك. ولاحظ كثير من المعلقين فقدان التمايز بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية؛ بسبب عدم اليقين الذى يكتنف المعايير

الراسخة التى لا لبس فيها للحكم على قيمة الأشكال الثقافية. وتلك نقطة صعبة، لكن من غير الممكن وبصفة أساسية من منظور ما بعد الحداثة تأكيد أن شكسبير أفضل من Coronation Street، ومن المؤكد أن هناك بعض الكتاب الذين يرون أن هذه المقارنة تبدو سخيفة؛ لأنهم ما زالوا يؤمنون بالمقاييس التقليدية التى يحكم بها على جدارة العمل الأدبى وقيمته، وهم يعارضون أى هجوم على هذه المعايير القياسية بمناقشة أكاديمية قاسية ومعادية.

وهناك صلة مهمة هنا بإحدى الخصائص الأساسية لمعظم فكر ما بعد الحداثة. وقد ميز كل المفكرين الأساسيين موضوعًا دالاً مشتركًا تمثل فى النزعة الشكية التى اتسم بها القرن العشرون فيما يتصل باليقينيات الكبرى التى سادت من قبل التاريخ والمجتمع. فلم نعد نقبل دون تساؤل المزاعم بعالمية المعرفة والحقيقة التى روجت لها "الروايات الكبرى" التى نظمت ثقافتنا وامتد ذلك إلى الدين وتقدم "الحداثة" وتقدم العلم والنظريات السياسية المطلقة مثل الماركسية.

وليس من اليسير دومًا فهم مغزى هذه الأفكار المجردة بالنسبة إلى الحياة اليومية، لكن ما هو حقا موضع تساؤل ما إذا كان ممكنًا بعد قبول الحقيقة المطلقة؟ وكثيراً ما نسمع فى التليفزيون والإذاعة عن حدوث انهيار فى مجتمع ما بسبب تدهور القيم المشتركة وانحطاطها. ويتحدث السياسيون من الأحزاب الرئيسية فى المملكة المتحدة عن الاحتياج إلى إعادة إرساء جوهر مشترك من المعتقدات لكى يمكن إعادة التآلف إلى المجتمع. ولا يعنى هذا شيئًا من منظور ما بعد الحداثة؛ لأن السياسيين يبنون مزاعمهم على اعتقاد خاطئ بالحقائق الشاملة أو "الروايات الشارحة- metanarratives" على حد قول مفكرى ما بعد الحداثة. لقد جرى تحدى تفوق الفكر الغربى طوال القرن العشرين بأكمله، ولا سيما مع انهيار الإمبراطوريات الاستعمارية، والافتراض الصريح بأن ثقافاتها وأفكارها عبرت عن التقدم الحضارى لم يعد مقبولاً. ومن الشائع كثيرًا فى الوقت الراهن افتراض أننا لا نستطيع القول إن مجتمعًا ما أو ثقافة ما أفضل من غيرهما.

كما يشير مفكرو ما بعد الحداثة إلى تشظى التجربة وضغط الزمن والمكان، وهو ما يحدد قسمات نهاية القرن العشرين. ومن المقبول الآن أن التغيرات فى بنية الشركات متعددة الجنسيات قد أفضت إلى عولمة الإنتاج؛ فالسيارات مثلاً يمكن تجميعها حالياً فى المملكة المتحدة باستخدام أجزاء مصنعة فى مصانع توجد فى العالم أجمع. وقد تطورت الاتصالات ونظم النقل بحيث تسمح بإقامة صلات بين البلدان بسرعة كبرى. وإن المؤسسات المالية الأوروبية قادرة على نقل بياناتها إلكترونيا لكى يمكن معالجتها أثناء الليل فى شبه القارة الهندية، وتغدو فى اليوم التالى جاهزة لإعادتها من أجل ممارسة العمل التجارى. وتتيح لنا الإنترنت مشاهدة الأحداث فى وقتها الحقيقى فى الجانب الآخر من العالم دون أن نتحرك من منازلنا.

وبينما كانت الأسرة الإنجليزية منذ أربعين عاماً مضت تستطيع قضاء العطلة فى إحدى المقاطعات الإنجليزية فإنه مما لا يلفت النظر حالياً السفر إلى فلوريدا أو منطقة الكاريبى أو الشرق الأقصى. ومن الممكن تماماً لمحبى المغامرة استكشاف جبال الهملايا أو القارة القطبية الشمالية. وأى زيارة للسوبر ماركت تتيح الفرصة لشراء أغذية قد تكون مزروعة فى الجانب الآخر من العالم، وربما منذ يومين فقط. وتحتوى الشوارع الرئيسية فى المملكة المتحدة على مطاعم ومحلات الوجبات المنقولة(Take-Aways) من مطابخ جميع القارات. وتعنى كل هذه التغيرات العملية فى الفرص المتاحية لنا لاختبار العالم وتجربته أننا نقدر عن وعى وإدراك على ضغط الزمن والفضاء المكانى حتى بالمقارنة مع منتصف القرن العشرين.

وسوف ننظر فى الجزء التالى فى متضمنات هذه الأفكار بالنسبة إلى تجربتنا مع وقت الفراغ والتسلية والترفيه، لكننا نحتاج قبل ذلك إلى أن نلتفت بإيجاز إلى أفكار أحد منظرى ما بعد الحداثة: جان بودريار.

ربما يكون اسم بودريار قد ارتبط أكثر من غيره من الكتاب بالمتضمنات الثقافية لما بعد الحداثة، وتنطوى كتاباته المبكرة على نقد ماركسى جديد للاستهلاك فى المجتمعات الرأسمالية، بيد أنه انتقد لاحقاً أى نظريات- مثل التحليل النفسى أو الماركسية أو البنيوية- ترتكز على البحث عن الحقيقة الأساسية أو الجوهر فيما هو

تحت المظهر الخارجى. لقد تأثر تأثرًا بالغًا بالموروث الذى أطلق عليه فى الفلسفة الفرنسية اسم علم العلامات أو الإشارات (السيميولوجيا). وقد قاده ذلك إلى الطريقة التى نفهم بها العلامات (signs) والرموز فى ثقافتنا، والسيميولوجيا هى علم نظم العلامات الذى يشمل اللغة والشفرات الاجتماعية والمرئية.

والمرتكز الأساسى لهذا الموروث هو أننا نفهم العالم وندرك معناه عن طريق ربط العلامات والرموز بالأشياء أو الأفكار التى تسمى "المحال إليه" referent. وحدد بودريار أربع مراحل فى الطريقة التى ترتبط بها العلامات مع المحال إليه وأطلق على هذه العلاقة اسم المحاكاة (Simulation). ومن الممكن توضيح ذلك بالنسبة إلى إبداع الصور، فبينما كانت الصور فى العصور الوسطى مجرد انعكاس مباشر للواقع، فإن الصور فى عصر النهضة أصبحت الفرد والعمل الإبداعى لفنان واحد، ومن ثم تحررت العلامة وغدت عُرضة للتأويل أو التفسير الفنى، وما هو أكثر أهمية أنها غدت غُرضة فريدة ولا يمكن إعادة إنتاجها بالشكل نفسه فهناك فقط (موناليزا) واحدة لا غير.

ثم أشار إلى الثورة الصناعية وبروز عمليات الإنتاج التى تتيح صناعة عدد لا نهائى من نفس النسخ المصنوعة بيد الإنسان. وفيما يتعلق بالصور فإن آلة التصوير (الكاميرا) تقدم أفضل مثال فى هذا الصدد. ولا يوجد أصل للصورة التى يجرى تصويرها على الرغم من أنها تشير إلى واقع خارجى. وأخيراً فإنه يرى أننا دخلنا مع بدء ما بعد الحداثة فى حقبة (فرط الواقعية) أو المغالاة فيها (hyperreality) حيث ترمز العلامات إلى نفسها فقط. والعلامات هى الواقع وأصبح المتخيل والواقعى ملتبسين، وهو ما يمكن أن يتضح بعدد صور الفيديو (بوب) pop video حيث يصعب تحديد الزمان والمكان وحيث يمتزج خليط من الأساليب والإحالات معًا بطريقة مازحة مداعبة لكن دون أن نعتمد على معرفتنا بالفنانين السابقين، ومن ثم فإنه يمكن مشاهدة أفلام الفيديو الموجزة هذه والتى تعد على عجل دون أى نظام معين على القنوات الموسيقية مثل MTV. وتعد الإحالات المازحة إلى الأساليب الموسيقية السابقة مثل Rolling Stones أو Kinkes محور النجاح الذى حققته فرق مثل Blur و Ocean Colour Scene بينما تمزج فرق مثل Kula Shaker و Apache Indian بين خليط إلكترونى من الأساليب

الثقافية والموسيقية تشمل الأساليب الآسيوية والأوروبية والأفروكاريبية. وبالمثل فإنه فى سعينا وراء هوية صحية فإن دراجة اللياقة أو آلة التجديف المنزلى تحتل مكانة خاصة بها. وتعتمد مثل هذه المعينات على فهمنا للإجراءات الفعلية للتجديف أو ركوب الدراجات، لكن استخدامها تطور إلى أن أصبح نشاطاً مستقلاً له واقعه الخاص به. وثمة مبدأ أساسى فى تفكير ما بعد الحداثة يحتل محور هذه المجموعة من الملاحظات. فلم تعد الصور وتلك المصنوعات الثقافية تحيل إلى حقيقة واقعية واحدة، بل أصبحت بدلاً من ذلك حقائق واقعية عن جدارة واستحقاق.

ما بعد الحداثة والمدن ووقت الفراغ

لقد قيل سابقاً إنه ثمة قسمة أخرى من قسمات تحليل ما بعد الحداثة تتمثل فى الزعم بأنه قد حدث انفصال فى التمييز بين فن النخبة والثقافة الشعبية. وليست هذه الملاحظة جديدة ؛ فعلى مدى الأعوام الستين الماضية أعرب نقَّاد ثقافة الجماهير عن قلقهم من أن الثقافة الرفيعة يمكن تقويضها بسبب الاستغلال التجارى لذوق الجماهير. ومع ذلك فإن الخلاف الرئيسى بين أولئك الكتاب الأوائل ونقاد ما بعد الحداثة المعاصرين هو أن هؤلاء الأخيرين يحتفون بهذه التطورات. وأحد المزاعم الأساسية التى قدمها الكتاب المتفائلون بصدد تغيرات ما بعد الحداثة يتعلق بتحقيق الديمقراطية واللاطبيقة على الأرجح، وتلك مسألة سوف تشكل محور القسم الختامى، بيد أننا نتعرض الآن لتأثير ما بعد الحداثة على وقت الفراغ والفضاء الحضرى الذى نعيش ونعمل فى إطاره.

وقد كان منطلق معظم المناقشات التى تعرض لقضايا ما بعد الحداثة فى القرن العشرين هو فن المعمار، لدرجة أنه اقترح بأن الانتقال من الحداثة إلى حقبة ما بعد الحداثة يمكن تحديده بالساعة الثالثة والنصف من بعد ظهر ١٥ يوليو ١٩٧٢م. وذلك هو الوقت الذى نُسِف فيه النموذج الحائز على جائزة الإسكان الحديث - تطوير

مساكن Pruitt - Igoe فى St lovis[*] لأنه اعتبر غير مناسب للسكن الإنسانى حتى بالنسبة إلى أولئك الذين يحصلون على دخل منخفض. وقد تميز المعمار الحديث بمبادئ المهندسين المعماريين من أمثال لوكوربوازييه Le Corbusies[**] الذى بلغ أوج تأثيره فى ستينيات القرن العشرين- على الرغم من أن أفكاره حكمها نموذج الأدوار السكنية المرتفعة التى سيطرت على المدن فى ستينيات القرن العشرين.

وقد رفض المهندسون المعماريون الحداثوين- على غرار الحداثيين من الكتاب والرسامين كل فى مجاله الخاص به- كل الأشكال السابقة وأصروا على ضرورة الاستعاضة عن الأشكال التقليدية والكلاسيكية بمبان تقوم على المبادئ العقلانية والعالمية، مما يعنى من الناحية العملية التأكيد على التصميم الوظيفى الواضح عادة باستخدام الخرسانة والزجاج. وأصبح المبنى خارجًا عن سياقه ومتسمًا بطابع عام عالمى. وجرى تسوية سطح قلب المدن لكى تحل محله عبر العالم بأسره مبان متشابهة. وذلك هو الميتاروائية metanarrative للحداثة.

وعلى النقيض فإن مبانى ما بعد الحداثة والمناظر الحضرية تميزت بحساسية للسياق واصطناع مدرك لذاته حيث تمتزج معًا مختلف الأساليب والإحالات إلى مختلف الفترات التاريخية بطريقة ساخرة وانتقائية. وهناك تركيز متميز على المظهر يتفوق على الجوهر والعَرَض. يحتوى على مزج متعمد بين القسمات المحلية والكلاسيكية كجزء من العملية التى تتساوى فيها قيمة الثقافة الشعبية وثقافة النخبة.

وفى معظم مدننا فإن الشوارع المرصوفة التى شاعت فى الستينيات من القرن العشرين قد أعيدت إلى وضعها السابق مع تزيينها بمصابيح من الزجاج الليفى مستعيدة أو مستنسخة مصابيح الغاز، فى محاولة لإثارة الماضى.

(*) مدينة وميناء فى شرق ميسورى تقع على نهر المسيسبى ، وسوف يتناول الفصل السابع هذا الموضوع بتفصيل مستفيض . (المترجم)

(**) لوكوربوازييه (١٨٨٧ ـ ١٩٦٥) : مهندس معمارى فرنسى ومخطط مدن رائد فى أسلوبه الدولى ، مطوراً نظريات عن الوظيفية واستخدام مواد جديدة وتقنيات صناعية ، مستخدمًا الوحدات القياسية السكنية ذات الحجم الموحد . (المترجم)

وفى اتجاه قريب من ذلك نجد أن منطقة المترو فى Gateshead (شمال شرق إنجلترا) توجد بها أسواق تجارية جرى تنظيمها لكى ترمز إلى فترة تاريخية معينة أو طريقة حياة أو غير ذلك، بحيث تزودنا بتجربة محاكية تنطوى على خليط متنوع. ومن الممكن فى قرية من قرى البحر المتوسط أن نأكل مكرونة فى مطعم إيطالى أو حباراً (نوع من الرخويات البحرية) فى حانة (بار) تقدم الطبق الإسبانى الشهى المسمى Tapas على جانبين متقابلين فى المركز التجارى (mall) الذى يتقاسم المصابيح الكهربائية المتلألئة نفسها التى ترمى إلى تذكيرنا بتلك الليالى الصيفية الحارة المشتهاة. وإذا ما استحوذت عليك هذه المشاعر فإن وكالات السفر فى أفضل وضع لاستكمال هذه التجربة. وعلى الناصية نستطيع أن ندخل إلى عالم ديكنز(*) حيث نجد الشوارع المرصوفة بالحصى ومصابيح الشوارع والمحلات ذات النوافذ الصغيرة من الألواح الزجاجية، كما يمكننا تناول وجبة بعد الظهيرة المكونة من الحلويات والشاى، أو أن نشترى حلوى النعناع. وقد أشار كثير من الكتاب ومنهم بودريار إلى المتنزهات ذات الموضوع الواحد مثل ديزنى لاند، مثالا على فضاء تسلية وترفيه ما بعد الحداثة، بيد أنه يتعين علينا أن ننتقل إليها. وفى مراكز التسوق التجارى (mall) التى تنطوى على موضوعات معينة يتوفر لنا إبداع مازح لحقائق أو وقائع بديلة تقدم إلينا بوصفها جزءاً من تجربة التسوق التجارى اليومية.

وتميز القرن العشرون بسمة فريدة تمثلت فى انتشار وتكاثر وسائل الاتصال الإلكترونية التى ملأت عالمنا بخليط من الصور والأصوات لم تكن متخيلة منذ مائة عام مضت. ويعنى مجرد وجود هذا القدر البالغ من المعلومات المتنافسة أن مدى اتساع انتباهنا قد أصبح قصيراً، وجرى تقويض إمكانية السرد المتواصل. وبدلاً من ذلك فإننا نمزج بين الأساليب والأنواع ونلائم بينها مما يخلق مزيجًا انتقائيا من التجارب قصيرة الأجل. وهو ما يمثله العدد المتزايد من قنوات التليفزيون عبر العالم، ويمكن التجول بين أرجائها جميعًا باستخدام جهاز التحكم عن بعد (Remote Control) وقد أضحى التليفزيون مثيلاً للمجلة حيث نستطيع بمجرد نقرة خفيفة الانتقال من صفحة لأخرى، ونتطلع فقط فى

(*) الروائى الإنجليزى الشهير. (المترجم)

معظم الأحيان إلى الصور وفى أحيان أخرى نستوعب جزءاً من برنامج ما، لكن من النادر أن نستكمل مشاهدة برنامج بكامله أو قراءة مقالة من بدايتها إلى نهايتها.

وقد أصبحت أبعاد عدم الاستمرار هذه بارزة فى تطور الأقراص المدمجة (سى دى روم) الخاصة بالكمبيوتر. وبينما يمكن تعطيل التدفق الذى يحتذى النمط الأفقى (الخطى) فى التليفزيون، فإن البرامج مع ذلك أنتجت لكى تشاهد من بدايتها إلى نهايتها. وحتى جهاز تسجيل الفيديو يتيح فقط طريقة لتغيير التجربة الزمنية التى تظل مع ذلك محتذية النمط الأفقى (الخطى) فى الأساس. وتتيح لنا المواد المرجعية المرتكزة على الأقراص المدمجة (سى دى روم) مثل Encarta أو Cinemania إمكانية القيام بمجموعة صلات وتوصيلات لا نهائية بما يخلق الأنماط والمشاهد المتتابعة التى نريدها دون التقيد بالحجج أو القصص المعدة من قبل. وتلك تجربة ما بعد حداثية حقا، حيث يجرى الفصل بين الزمن والفحوى ويتحكم المشاهد فى عملية السرد وفى حينه دائماً.

وثمة عدد من الأمثلة الحديثة لبرامج التليفزيون التى قيل إنها تعكس ثقافة ما بعد الحداثة. وربما كان مسلسل Twin Peaks من أكثر ما يتم الاستشهاد به فى غالب الأحيان، مثل أفلام David Lynch السينمائية، وهو يتسم بانقطاع العلاقات الزمنية والمكانية وعناصر من المحاكاة الساخرة (parody) والتقليد. واشتهرت هذه المسلسلة بتركيزها الكامل على جريمة قتل وقعت قبل بدء الأحداث، ويجرى الحديث عنها والإشارة إلى بعض عناصرها تلميحاً باستخدام الفلاش باك، لكن لم يتم أبداً وصف الجريمة نفسها. وقد اختار Lynch، بدلاً من ذلك، فى فيلمه كشف الأحداث التى ارتكزت عليها المسلسلة، ولكن بعد انتهاء عرضها فقط. وهناك جدال يتعلق بما إذا كان الفيلم له كيانه المستقل أو ما إذا كان قد اعتمد فى معناه وتماسكه على المعرفة بالمسلسلة التليفزيونية. ومن المؤكد أن برامج التلفزيون ستكون أغنى إذا ما جرى تذوق المسلسلات والأساليب التلفزيونية الأخرى، لدرجة أنه قيل إن البرامج تتعلق بالتلفزيون بوصفه وسيلة قدر تعلقها بمدار القصة، وهو ما يضرب به المثل على تأكيد ما بعد الحداثة على الظاهر واللعب والحركة.

ويمكن تقديم العديد من الأمثلة الأخرى التى توضح المدى الذى يُمكِّن من رؤية خصائص ما بعد الحداثة فى السينما والتليفزيون والإعلانات. فأفلام QuentinTarantinpo، خاصة، Pulp Fiction، والإعلانات التليفزيونية مثل حملات بيرة Guinness تنطوى كلها على العناصر التى جرت مناقشتها حتى الآن فى هذا الفصل. ومن الجلى أنه يوجد تحول جوهرى فى مجال التمثيل وفى الطريقة التى تُعرض بها علينا العلامات والرموز. ولم يعد من الناحية الجوهرية أن نكون ساذجين فى فهم ثقافتنا. فهى تتميز بأكثر مما كانت من قبل بسخرية فطنة ذكية تميز بوضوح الاختلاف بين الحداثة وما بعد الحداثة.

خاتمة

لقد درست هذه المقالة بإيجاز موضوعين أساسيين مرتبطين. أولهما المدى الذى تحدده أنشطتنا كمستهلكين هوياتنا فى العالم المعاصر، والثانى هو أثر ما بعد الحداثة على حياتنا اليومية. وقد ميزت المناقشة على نحو خاص التحول من الجوهر إلى الأسلوب، ورأت أن يقينيات حقبة الحداثة ورواياته الشارحة (ميتاروابة metanar-ratives) لم يعد لها الدوام.

وإذا كان القول المأثور الأساسى لما بعد الحداثة، كما قيل هو :"أنا أشترى وأتسوق فأنا موجود"، فإننا فى حاجة إلى أن نتأمل السؤال الذى يتعلق بما يحدث لأولئك الذين لا يسعهم التسوق ومن ثم يجرى استبعادهم من أساس الهوية الاجتماعية، وذلك أمر له أهميته الخاصة لأن المبادئ القديمة لدولة الرفاهية يجرى تحديها من قبل القيم الجديدة للنزعة الاستهلاكية. وفى هذا العالم الجديد فإن المعاشات والرعاية الصحية والدعم الاجتماعى كل ذلك ينتقل من مسئولية الدولة إلى المسئولية الفردية. ومن منظور مأدى النزعة، فإن قدرتنا على استهلاك هذه الخدمات تكوِّن ما هو أكثر من هويتنا، إنها تؤثر على الأساس المادى للحياة اليومية.

وقد أوضح نقاد منظور ما بعد الحداثة أنه يمكن أن يفضى إلى تأكيد يفتقر إلى أبسط المبادئ الأخلاقية للإشباع الشخصى والفردى على حساب مسئوليتنا تجاه

الآخرين، ويرى بعض الكتاب أن هذا يمثل اقتصاد السوق الرأسمالية فى أقصى مداه المنطقى. ويرى آخرون أن أفكار ما بعد الحداثة تتسم بطابع ديمقراطى، وجرى الزعم بأن ذوبان الحواجز الطبقية القديمة وحصون ثقافة النخبة يتيح لنا جميعًا المزيد من الفرص والإمكانات للمشاركة الاجتماعية الكاملة.

وأود أن أختتم هذا الفصل باقتباس من Zygmunt Bauman وفى كتابته الأخيرة سبر غور التوتر بين التسليم بحقيقة التغير ما بعد الحداثى والاعتراف بأنه أفضى إلى استبعاد كثيرين من جزء كامل ونشط فى المجتمع. وأُخذ هذا الاقتباس من كتابه (الحرية) الذى نشر فى عام ١٩٨٨ :

> «إن الحرية الفردية عند معظم أعضاء المجتمع المعاصر، فيما لو أتيحت، تأخذ شكل الحرية الاستهلاكية بكل خصائصها السائغة الممتعة والأقل قبولاً واستساغة. وحالما تهتم الحرية الاستهلاكية بالاهتمامات الفردية والتكامل الاجتماعى وإعادة الإنتاج النظامية (والحرية الاستهلاكية تعتنى وتهتم بكل هذه العناصر الثلاثة)، فإن الضغط القهرى للبيروقراطية السياسية يمكن أن تخف وطأته وإن التوتر السياسى الماضى للأفكار والممارسات الثقافية ينزع فتيله وتخف حدته، ويمكن أن تتطور دون اضطراب وبهدوء أساليب الحياة السياسية ووجهات النظر الأخلاقية والجمالية. وتتمثل المفارقة بطبيعة الحال فى أن هذه الحرية فى التعبير لا تخضع إطلاقًا للنظام أو تنظيمه السياسى لكى يتحكم فيه أولئك الذين يحدد حياتهم. ولا تتداخل الحرية الاستهلاكية أو التعبيرية مع ما هو سياسى طالما ظلتا غير فعالتين من الناحية السياسية».

الفصل السادس

ما بعد الحداثة والعلم والتكنولوجيا

إيان هاملتون جرانت Iain Hamilton Grant

يبدو أن مجال العلم والتكنولوجيا هو أقل المجالات احتمالاً التى يمكن أن نتوقع فيها اكتشاف علامات الحياة فيما بعد الحداثة، وحتى خطوط التغذية من العلم إلى الثقافة التى يبدو أنها أكثر ملاءمة لمناخ ما بعد الحداثة، مثل عدم اليقين ذائع الصيت للفيزياء الكمية، لا تنبع من السرديات، بل من الطبيعة. وإذا كانت ما بعد الحداثة مجرد مسألة ثقافية، كما اعتبرها فردريك جيمسون، فإن العلوم باقتصارها على قراءة كتاب الطبيعة لم تتأثر على وجه اليقين بأى "ضياع للحقيقة" فيما بعد الحداثة- فلم تفقد البتة وجهتها فى الطرق المسدودة ومتاهات مكتبة بابل. وبتأكيد ما بعد الحداثة، مع هيدجر، أنه "حيثما تتوقف الكلمات وتنقطع فلا يمكن أن يوجد شىء" وأنه فيما وراء العلامات المستقلة عن المتحدثين، وفيما يتجاوز النص أو السرد أو الخطاب لا يوجد شىء، ويصعب اعتبار انزلاق الصفائح التكتونية (المتأثرة بحركة قشرة الأرض)، والزلازل، كنصوص أو خطابات قائمة بذاتها. وهكذا، مع هدم السرد ما بعد الحداثى، الذى ما زال يترنح تحت ثقل انهياره، فهل يستطيع العلم أن يتدخل لكى يبين- بدقة رياضية- لماذا لم تكن القصص بديلاً على الإطلاق عن الصيغ والتجارب فيما يتعلق بالواقع؟ والطبيعة كما حدد فرانسيس بيكون فى فجر العلم الحديث لا تسلم أسرارها إلى تعاويذ الشعراء ومجادلات الفلاسفة فى الكتب، ويجب على العلوم التجريبية أن تنزعها

من الطبيعة. وفضلاً عن هذا، ومع "إمبراطورية علامات" ما بعد الحداثة تاركة الواقع ضحية جريمة كاملة تماماً، كما يقول جان بودريار، لدرجة أن جثته تختفى، فإن العلم والتكنولوجيا يسرعان بدخول المسرح: وماذا يكون الأمر لو كانت الجريمة ثانوية، والحقيقة فى مكان آخر؟

ومع كل هذه الأسس للشك فى فكرة علم ما بعد الحداثة نفسها، فمن المذهل أن تجد الكثير من العلم ينطوى حاليًا تحت وهج تمحيص ما بعد الحداثة، وثمة ثلاثة جوانب من العلم برزت على نحو خاص إزاء تساؤل ما بعد الحداثة. **أولها** دراسة العلم بوصفه ظاهرة ما بعد حداثية، **والثانى** كيف جرى التفاوض بشأن الحداثة والعلم داخل الجماعة العلمية؟ **وأخيراً** نظريات العلم ما بعد الحداثى نفسها. وفضلاً عن هذا فإن التكنولوجيا كما سوف تتبدى أكثر فأكثر، والتى أصبح يعتمد عليها العلم الحديث على نحو متزايد، هى أيضًا أحد العوامل الحاسمة فى هذه المعادلة.

وبدون الفرجار (البرجل) والمطبعة والميكروسكوب والكمبيوتر ومسارع الجسيمات، فإن فصولاً كاملة من كتاب الطبيعة كانت ستظل غير مقروءة، وبالتالى فإن التكنولوجيا لم تبرز فقط بحيث تتيح دراسة الطبيعة "فآلة التعذيب التى وضعت عليها الطبيعة لكى تمكن من معرفة أسرارها هى التى أتاحت انتزاعها عنوة"، وفقًا لعبارة فرانسيس بيكون الرهيبة، وقد غدت الوظائف والأشكال المتغيرة للتكنولوجيا فى عالم ما بعد الحداثة يتعذر فصلها حتى عن الأشكال التى يتخذها العلم المعاصر، مما يحمل بعض المؤرخين على اعتبار التكنولوجيا نفسها عملية تطورية، وبعض العلماء على ترك الحياة الطبيعية خلفه من أجل "العلوم الاصطناعية (الصناعية)"- الذكاء الصناعى- الحياة الاصطناعية. وهذه العلوم لن تبعدنا أبدًا عن قصص الخيال العلمى (الرواية المستقبلية) من ناحية، أو عن المحاكاة ما بعد الحداثية. وبالنظر إلى هذا التقارب غير المتوقع بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية فإن التكنولوجيا تبرز، وعلى نحو ساخر، باعتبارها أحد المكونات الحيوية التى تدفع وتشكل ثقافة ما بعد الحداثة نفسها.

ومن ثم فإنه يتعين أولاً دراسة العلم بوصفه ظاهرة ما بعد حداثية. ومنذ كتاب Thomas Kuhnعن The Structure of Scientific Revolution (١٩٦٢) انفتح مجال العلم الطبيعى أمام دراسة العلوم الاجتماعية وإذ يزعم كون Kuhn أن تاريخ العلم يبين وجود حلقات غير متصلة من الصدوع والانقطاعات والانطلاقات الجذرية (يسميها "التحولات فى النموذج"(*) وهى عبارة حظيت بشهرة معينة فى دوائر ما بعد الحداثة) بدلاً من التراكمات المعرفية التدريجية المتواصلة فى خط واحد، فإنه يزيل الغموض بالفعل عن العلم بوصفه "السعى غير المغرض من أجل التوصل إلى الحقائق" وأوضح أن الأجندة العلمية حددتها تنازعات الكليات الجامعية والضغوط التمويلية والجماعات المماثلة، وكذلك المشاكل النظرية والنتائج التجريبية ويمكن أو لا يمكن أن يكون العلم هو دراسة الطبيعة، لكنه بالضرورة أيضًا ثقافة يتعين دراستها مثل أى ثقافة أخرى.

ومن الطبيعى أن وصف كون Kuhn للعلم باعتباره ثقافةً واجه تحديًا، فالفلاسفة والعلماء الغاضبون اصطفوا لأيجاد ثغرات فى فرضياته. وتحدى البعض التضمينات الثقافية لأفكاره، مؤكدين أنه منذ ممارسة العلم فى نطاق ثقافة ما قد يكون من السخف القول إن الأمر كان فى غاية السهولة.

وبمنأى عن هذا البعد الثقافى هناك أيضًا المشكلة الشائكة المتعلقة بالطبيعة، التى كرس لها العلم بنجاح كبير مسيرته الخصبة، وبينما يمكن أن يظهر العلم من الناحية النظرية أو من حيث الاستبيان بمظهر كُونى (نسبة إلى كون Kuhn) فإن العمل المختبرى قدم تجربة مختلفة للغاية وذات طابع عملى محدد. وبالتالى فإنه من الممكن دراسة العلم بوصفه ثقافة، غير أن العلم نفسه يدرس الطبيعة، وبعيداً عن هذه

(*) "Paradigm Shift" يترجمها د. محمد عنانى فى "المصطلحات" بالتحولات المعرفية أو التحولات فى النماذج المعرفية "وأول من قدم هذا المصطلح كون ويعنى به النظرية التى تساعد على البحث ولكنها تضع قيوداً عليه، لأنها تتطلب إدراج نتائج البحث فى إطار النموذج" (مرجع سابق ص٦٩). (المترجم)

الخلافات الأنجلوأمريكية برز ما أصبح يعرف بدراسات العلم. وفى المملكة المتحدة مثلاً تشكلت جماعات كرست جهدها للدراسة السوسيولوجية للعلم فى جامعتى إدنبره وبات Bath (جنوب غرب إنجلترا) بينما بدأت مجلة Redical Science فى الصدور فى منتصف سبعينيات القرن العشرين. ونزعت هذه الجماعات إلى دراسة تاريخ وسوسيولوجيا برامج عملية وتكنولوجية معينة، مثل تطور نظم توجيه الصواريخ أو سياسة اختبار حاصل الذكاء (IQ) ، حيث طرحت أسئلة تنصب على تمويل المعرفة العلمية وأيديولوجيتها وسياستها. ومع تمتع المعرفة العلمية بمكانة رفيعة، وكون دراسات العلم غدت ماركسية التوجه عمومًا؛ بدأ التركيز على الدور الذى يضطلع به العلم فى التكوين الاجتماعى للمسائل الأعم. وعلى سبيل المثال، ومع أنه ربما يكون من الصعب أن ينظر إلى "الحياة" كما يدرسها علماء الكيمياء الحيوية باعتبار أن لها أية آثار اجتماعية كبرى، فإن القضايا التى تكتنف الإجهاض تحتكم دومًا إلى "الحقائق" العلمية بصدد السن التى يعتبر فيها الجنين مدركًا على نحو مستقل، مما يحدد بالفعل الميدان الذى يتم فيه الاحتجاج على هذه القضايا، والأدوار التى يقوم بها المحتجون فى نطاق ذلك. ولا يفعل ذلك فقط "العلم المنجز" (العلم ككيان من الحقائق)، وبالتالى له تضمينات اجتماعية بالغة، إنما يفعل ذلك أيضًا العلم فى مجال النشاط العلمى، مما يحمل علماء اجتماع العلم على اعتبار حياة المختبر مرتكزة على التكوين العملى للحقائق (ما هى الجماعات وفى أية ظروف وبأية وسائل قامت بأى اكتشاف؟)، وكذلك البناء الأيديولوجى لهذه الحقائق (كيف تؤثر المواقف المتعلقة بالطبقة والنوع فى الممارسة العلمية؟ وما الدور الذى يقوم به العلم فى بناء الثقافات؟) وإذا كانت الاستجابة الأولى لكون Kuhn هى بالتالى تجنيد العلم فإن الاستجابة الثانية ركزت على العلم بوصفه "قوة" للمشاركة الاجتماعية، وشرعت فى استعراض انحيازاته بصدد الطبقة والنوع.

والحق أن دراسات العلم النسائية أثمرت بعضًا من أكثر الأعمال الوثيقة الصلة من منظور ما بعد الحداثة والعلم والتكنولوجيا وتقدم المعالجة الطبية للولادة مثالاً مبكرًا للطريقة التى يضع بها العلم الطبى (علم التوليد) وتكنولوجيا المستشفيات (السرير،

والرباط، وجفت الجراحة) المرأة فى حالة الولادة كجسد سلبى يمارس فيه الطب عمله. وبالتالى لم تعد عملية الولادة عملاً نسائيا على وجه الحصر، فالمرأة تستلزم تدخلاً طبيا لكى تنجب الطفل، ولذلك يجب أن تخضع للنظام الطبى بوصفه الشريك المسيطر أو الفاعل فى عملية الولادة. وبدأت قضايا مثل التكوين النوعى (كم عدد الطبيبات؟) وتوزيع القوى العاملة الطبية (كم عدد الممرضين الرجال؟) تجاوز التواطؤ بين المشاركة الطبية للنساء والتمثيل الاجتماعى للنساء: فالنساء سلبيات بينما العلم والرجال نشطاء حتى فى مجال الولادة، وبالتالى فإن دراسة هذه الأوضاع تعد حاسمة فى فهم العلاقة بين العلم والمفاهيم الأنثوية الاجتماعية السائدة وكذلك الأدوار الاجتماعية التى تضطلع بها النساء.

وقد أدت هذه الاهتمامات فى خاتمة المطاف إلى طرح سؤال: "لمن العلم؟ ولمن المعرفة؟" وماذا يكون إذا لم يكن العلم ذكوريا؟ من الناحية الإحصائية ببساطة (يعتمد على نسب الرجال إلى النساء العاملين فى المجال) بل أيضًا ذكوريا من الناحية الإبستيمولوجية: هل الطريقة التى تنتج بها المعرفة العلمية تعكس، بعيداً عن حقائق الطبيعة العالمية، مجرد النتائج التى تسفر عنها التجربة الذكورية الجزئية وبالتالى التاريخية والثقافية؟ ودعوة فرانسيس بيكون المذكورة أنفًا إلى "وضع الطبيعة على آلة تعذيب (مُخلِّعة) لكى يمكن إجبارها حتى تسلم بأسرارها" التى توزع بوضوح أدوار النوع فيما بين الطبيعة كموضوع سلبى علمى والعلم كذات ذكورية نشطة ومدركة يبدو أنها تقدم التبرير لهذا الاتجاه النقدى. وفى أعقاب الكثير من دراسات العلم وتأثيره على الحياة والأدوار الاجتماعية للنساء الواقعيات إلى جانب دوره فى تكوين الأنوثة الاجتماعى فإن دراسات العلم الأنثوية التى تمثلت فى أعمال كل من Sandra Haroding و Ludmilla Jardanova و Donna Haraway بدأت تنتقل إلى ما أصبح يعرف بدراسات علم ما بعد الحداثة.

وعلى حين غرة تحول العلم من كونه ممارسة عملية ومجموعة حقائق غير معرضة للشك ليست فى متناول الدرس من قبل العلوم الاجتماعية أو النقد الثقافى فأصبح

ظاهرة أيديولوجية ذات طابع اجتماعى قابلة للفحص التاريخى والسوسيولوجى، وكان ذلك فى المقام الأول، وأصبح ثانيًا "نصا مكونًا من تمثيلات representations شكلت، بغض النظر عن وضعيتها الحقيقية، مجموعة واحدة فى نطاق شبكة أعم من التمثيلات والخطابات discourses التى تكوِّن المفاهيم والصور السائدة عن المرأة والحيوانات والآلات. ولم يكن يفى بالغرض استهداف أمثلة محلية للواقع الاقتصادى أو الحى للتدخل العلمى، وبالأحرى فإن الخطابات والتمثيلات التى أنتجها العلم أو حتى خطابات العلم نفسها التى تخلد منزلته وسلطته الضخمة، لا بد أن تخضع للفحص والتمحيص. وإذا كانت هذه السلطة قد تبدت فى خطاب أحد مكوناته هو الالتجاء إلى "الطبيعة" أو "الواقع" فلا يسع العلم النقدى أن يكف عن إظهار أن الطبيعة شىء آخر مختلف عن العلم الذى يمثلها.

إن الخطابات التى أضفت على العلم سلطته ومكانته قد تعين أيضًا تحديها على صعيد الخطاب ذاته، وبالتالى فإنه لم يمكن فقط تفكيك الخطاب العلمى لكى يكشف عن عدم اتساقه وتناقضه الداخلى، بل أمكن إنتاج خطابات أخرى أيضًا حيث أمكن للتحدى الذى تنطوى عليه أن تتعاظم بشكل قوى. وتمامًا مثل الدراسات النسائية المبكرة عن التمثيلات representations الأدبية للمرأة، فإن الصورة المزدوجة للأهمية القائمة على قاعدة التمثال أو "المرأة الميتة" Femme Fatale المكبلة بالمرض والبغى والغامضة الميالة إلى تدمير الرجال؛ خلقت الواقع الاجتماعى الذى جرى طبقًا له تصنيف النساء، وكذلك أيضًا بالنسبة إلى دراسات العلم النسائى لما بعد الحداثة فإن الأسطورة لا تنفصم عن حقيقة العلم. وهكذا خلصت هاراواى Haraway فى مقالة معنونة "A Manifesto for Cyborgs"(*) إلى أنه لما كان دائمًا السلبى يخالف النشط فإن الموضوعات العلمية والحيوانات والآلات شكلت شبكة غير مستقرة من التحالفات غير المحققة بين العناصر الفاعلة البشرية وغير البشرية على السواء.

(*) Cyborg اختصار لكلمتى cybernetic و organism وتستخدم فى وصف الكائن الذى نصفه إنسان ونصفه آلة، ولاقى نجاحًا فى أفلام مثل Terminator. (المترجم)

وبدلاً من أن تتوقف هاراواى Haraway فى جهدها النقدى عن حد البنى والهياكل الأيديولوجية والخيالية والأسطورية التى تسكن الخطاب العلمى (على الرغم من أن هذا هو على وجه الدقة ما تفعله فى دراستها الملحمية عن تطور علم "الرئيسيات"، أعلى مراتب الحيوانات الثديية Primatology) . فى Primate Visians (١٩٨٩) فإنها وافقت على أن العلم بوصفه ميثولوجيا كان أحد المكونات الرئيسية لموقفه الحقيقى وأن قصص الخيال العلمى شكلت موردًا رئيسيا لتوسعه. ولذلك تلاحظ على نحو جدير بالذكر أن "الحقيقة" هى مجرد الزمن الماضى للخيال، وكلاهما مشتق من الفعل "يصنع" أو "يختلق". تضفى هاراواى جزءًا من سياسة قصص الخيال العلمى السيبرنيطيقى Cyberpunk على المثل الأعلى السيبرنيطقى للبيولوجيا والتكنولوجيا المتحدين فى نطاق نموذج علمى واحد. وطبقًا لذلك فإنها تقدم، من الظواهر الاجتماعية والطبيعية التى "أخضعتها" الميثولوجيا العلمية، ميثولوجيا سيبرنيطيقية حيث تكون "الطبيعة" محتالة وتمثل ذئبًا ماكرًا وحيث تنصهر معًا النساء والآلات، مما يؤنث المثل الأعلى السيبرنيطيقى من داخل خطابات العلم نفسها، بينما يجرى فى الوقت نفسه رفض تمثيلات النساء التى تؤكد السلبية وتجعل التكنولوجيا أمرًا ذكوريا. وهكذا تختم هاراواى بيان "الكائن السيبرنيطيقى" بجملة متألقة:

"أفضل بالأحرى أن أكون كائنًا سيبرنيطيقيًا عن أن أكون إلهة".

وإذا تركنا جانبًا هذا المزيج الغريب من الصور والمصاهرات الثقافية، قد يلوح أن الكائن السيبرنيطقى Cyborg يظل صورة فقط ويشبه مينيرفا Minerva(*) تنبثق كاملة التكوين من رأس زيوس (كبير آلهة اليونان) الحالم.

ومن المؤكد أن اختراع هذه الشخصيات لا يمكن فى حد ذاته أن يكون له أى تأثير يتجاوز المجال الهامشى لهواة قصص الخيال العلمى، بيد أن الكائن السيبرنيطيقى، كفاعل "غير إنسانى" لا يمكن اختصاره إلى مجرد صورة؛ والحق أن العلم والتكنولوجيا

(١) إلهة الحكمة والمعرفة والفنون والحرب عند الرومان. (المترجم)

يتقدمان أكثر فأكثر مما يخلق على نحو طبيعى "غير البشر" ذوى طابع مصطنع: الالآت فائقة السرعة (nanomachines) ، الروبوت والاستنساخ. بينما رد الفعل ما بعد الحداثى يمكن أن يتساءل بدوره، "آه، لكن لا يمكن لأى شىء، حتى ولا العلم أن يفلت من مملكة العلامات، وجميع الثقافات قاتلت فى هذا المجال، فى عالم مروى على نحو لا مفر منه وليس "طبيعيا" والعلم جزء من الثقافة فى خاتمة المطاف". وتظل هاراواى حذرة من المطالبة بأن تكون "الطبيعة" مختزلة إلى "رواية سردية" أو العلم إلى علامات. وبالأحرى فمن المهم عندها وعند غيرها من دارسى العلم ما بعد الحداثى عدم القيام بهذا الاختزال، بل على الأصح اعتبار "الأنواع الهجينة" حلقة الصلة بين القضايا العلمية والثقافية والسياسية دون ربط الحقيقة بالخطاب. وقد أصبح الهجين والشبكة التى تكون فيه نقطة التقاء بمثابة الوسيلة المفهومية الحاسمة فى تنظيم دراسات العلم فى مجال ما بعد الحداثة. وبدلاً من أن تكون إما رواية سردية أو طبيعية، وإما أن تكون واقعية أو محاكية مقلدة فإن دراسات العلم ما بعد الحداثى مثل دراسات هاراواى أو Michel Serres أو Bruno Latour انهمكت فى تأكيد نهج "هجين" وجامع لشبكة الأحداث والمشكلات والاختراعات والتكنولوجيات والقصص الخيالية وضروب المحاكاة والأفكار التى ميزت على نحو أكثر ملاءمة الدور الاجتماعى للعلم. ويقدم الاتجاه النازع إلى الطبيعة والمنسجم معها فى الدراسات المبكرة للعلم والمنعطف "السردى الطابع والنزعة" فى النهوج التفكيكية الأحدث صوراً سيئة للعلم. ولذلك فإن الكائن السيبرنيطيقى Cyborg عند هاراواى يجمع بين هجين "الطبيعة- الثقافة" للعالم المتقدم علميا وتكنولوجيا ونقديا، وصعود "العناصر الفاعلة غير البشرية" فى العالم المعاصر.

ويتلاءم مفهوم الهجين والشبكة مع الخيال ما بعد الحداثى. ودون ماهية وهوية جوهريتين، فإن ما بعد الحداثيين يتكونون من هجين من المؤثرات الثقافية والهويات العرقية والجنسية والأحداث التاريخية والذكريات الواقعية (ذكرياتى) والمتخيلة (ذكرياتى من السينما). وفضلاً عن ذلك فإن فكرة Deleuze و Guattari عن نوعين من البنية التنظيمية، أحدهما عمودى، منفصل ومن أعلى إلى أسفل و"شجرى الشكل" أو "شبيه بالشجرة"، والآخر أفقى ومتعدد الصلات ومن أسفل إلى أعلى وممتد فى الأرض

بما يشبه الساق الجذرى فى بعض النباتات- "الريزوم"(*) يمزج بسهولة صورة ملائمة للعلاقات المفهومية لما بعد الحداثة، حيث تنتشر الصلات وتتعدد بدلاً من أن تكون مقيدة بالتسلسل الهرمى التراتبى المفروض وغير المرن، وباستخدام منهجيات مستخدمة فى الرياضيات والطبيعة وبحوث الذكاء الصناعى (ومن نواح عديدة فإن هذا التوافق بين الطبيعة والثقافة هو أحد الجوانب الفاتنة فى عمل Dleuze و Guattari) . وحتى الآن فإن الذهاب إلى مدى أبعد والحث على طرح سؤال "قصة الخيال العلمى أو الواقع الاجتماعى" أى الشبكات وفقًا لجان فرانسوا ليوتار قد أصبح أحد أكثر العوامل الفاعلة غير البشرية أهمية، بل النهائية فى إنتاج عالم ما بعد الحداثة، وحتى اقتراح أن "ما بعد الحداثة" لا يشير إلى أنه يأتى عقب الحداثة بل إلى "الوظيفة" التى تربط فيما بين الذات والموضوع فى المجتمعات التى يحكمها الكمبيوتر.

وبينما نستطيع الآن أن نرى كيف تصبح دراسات العلم بسهولة قابلة لعملية ما بعد الحداثة فيظل من المشكوك فيه إلى أى مدى يمكن اعتبار العلم ما بعد حداثى. وربما توجد طريقتان للتفكير فى علم ما بعد الحداثة، أولاً العلم الذى يكشف عن بعض القسمات المرتبطة على نحو مشترك مع ما بعد الحداثة، وثانيًا العلم الذى يطلق على نفسه اسم ما بعد الحداثة، وكثير من العلم الحديث يدعو إلى الوصف باعتباره ما بعد حداثى، وحتى ليوتار فى "أحوال ما بعد الحداثة" يرفع Rone Thom وBenait Mandel-brot إلى مرتبة القداسة بوصفهما من ممارسى علم ما بعد الحداثة. ويبدو توم بصفة خاصة ما بعد حداثى فى أبحاثه "الهجينة" فى الرياضيات والعلم والأنثروبولوجيا والسيميوطيقا (علم العلامات) ونحن نعلم أننا على درب ما بعد الحداثة عندما نقرأ أن "العلماء سحرة"! وفى الوقت نفسه فإن النماذج Fractals(**) التى قدمها Mandelbrot

---

(*) Rhizome - الجذمور: الساق الجذرى هو الدرنة التى تمثل ساقًا غنية "بالأبعاد" والعلاقات رغم وجودها تحت التربة ويعيش عليها كثير من الكائنات الحية، ولذلك فهو يمثل جوهر "الربط" بين أنواع مختلفة من العلامات وأنواع شتى من النظم غير العلامية (راجع محمد عنانى- مرجع سابق). (المترجم)

(**) نظرية جديدة فى المجال الرياضى والهندسى اتضحت معالمها فى بحث مانديل برو (١٩٧٥) المعنون : Objects Fractals: Forme, Hasard et Dimension ثم امتد تأثيرها إلى مجالات علمية عديدة وتصف الأشكال والنماذج المعقدة غير المنتظمة التى تكرر ذاتها فى جزئياتها فيما يعرف Self- Similar object بحيث تأتى الجزئيات مماثلة للشكل الكلى وذلك على خلاف الأشكال الهندسية الإقليدية: المربع والدائرة وما إليه. وتقدم الطبيعة أمثلة على ذلك مثل فروع الأشجار المتشعبة وتشعبات القصبة الهوائية وتفرعات شبكات المياه والسلاسل الجبلية وميكانيكا السوائل (الحركة اليرونية). (المترجم)

قد أصبحت أيقونة للعمليات الهيولية Chaotic التى يلوح أنها مناسبة كثيراً لكى توجز أشكال التجزئة اللانهائية لما بعد الحداثة، مع الرياضيات التى تغرق الآن إستراتيجية تقريب المثل الأعلى والأشكال غير المتغيرة لعالم إقليدس من هندسة التغير اللانهائى والتنويع. وإذا كانت الهندسة فى ظل Mandelbrot تعود إلى الأرض فعندئذ ما علينا إلا إثبات أن الأرض، التى اعتقد من قبل أنها مسطحة (قبل العصر الحديث) ثم كروية (العصر الحديث) هى الآن نموذج هندسى Fractal ولا متناه وبذلك يثبت ما بعد حداثتها بالبرهان. ومع ذلك، فإن عدم إمكانية أن تكون هذه هى "الحقيقة" هى التى تجعلها ما بعد حداثية، وعلى الأصح فإن الفكرة المتناقضة بحدة "للطبيعة ما بعد الحديثة" وحتى متابعة هذه المفارقة عن طريق نظرية الكارثة والهندسة(*) Fractal هى التى تحدد أهدافها بوصفها "ما بعد حداثية".

بيد أنه حتى بين العلماء هناك من يدافع عن اتجاه ما بعد الحداثة. وعلى الرغم من أن ليوتار قد سك هذا المصطلح فى ١٩٧٩، فإن العلم ما بعد الحداثى ظهر بهذا السياق المتشدد فى العنوان الفرعى لكتاب "The Return to Cosmology" الذى قدمه عالم الكون Stephen Toulmin فى ١٩٨٢ . بيد أن ما يشير إليه فى كتابه يمكن التعرف عليه بوصفه ما بعد الحداثة بدرجة من عمل Mandelbrot و Thom المذكور آنفًا. وكما رأينا فعلاً عند مناقشة هاراواى فإن العلم الحديث وممارسيه وفلاسفته قد رسموا صورة للعالم تهيمن عليها ذوات نشطة سعيًا وراء معرفة أشياء وموضوعات سلبية فى الأساس فى هذا العالم. وعلاوة على ذلك، كان على الطبيعة أن تفتح عنوة لحماقة العالم النافذة، كما يمكن أن يرى من جميع الروايات الساردة للبطولة العلمية التى تملأ صفحات الحكايات الشعبية للاكتشافات العلمية الكبرى. ومن ثم فإن العلم الحديث "يشيئ" الطبيعة، معتبراً إياها شيئًا يتشكل إراديًا لتحقيق أغراض الذوات الفاعلة

(*) نظرية رياضية ترى أن بعض التغيرات الجيولوجية الكبرى فى تاريخ الأرض حدثت بفعل كوارث وليس بمقتضى عمليات تطور تدريجى. (المترجم)

وبهذا الانقسام الثنائى القطبية طرح العلم نفسه المشكلة المستعصية على الحل لسد الفجوة بين المعرفة المزعومة للذات والتكوين الفعلى للموضوع ذاته.

وبينما يلوح أن هذا التوصيف بالغ التجريد وميتافيزيقى، فإنه يحتل بؤرة الاهتمام عندما يمعن النظر فى الموضوعية التى تكتنف مثلاً المناقشات فى مجال علم الرئيسيات (أعلى مراتب الحيوانات الثديية). وعقب رحلات Jame Goodall التى حظيت بشهرة إعلانية واسعة فى مجال دراسة الرئيسيات الكبرى، انفجرت فضيحة عندما كشف الستار عن أنها حلت مشكلة إجراء "أول اتصال" مع مجموعة من الشمبانزى بإلقاء الطعام إليها. وزعم الطاعنون فى ذلك أن هذا أفسد دراستها ما دامت قد أفسدت العادات، حيث تدخلت بطريقة غير مقبولة لتغيير الظروف التى بموجبها ارتبطت بها الشمبانزى، مما أثار الشكوك فى الطابع اللاحق لسلوكها.

وبطبيعة الحال فقد واجه آخرون هذه المشكلة وقد افترض الفيلسوف ويلارد فان أورمان كوين Willard Van Orman Quine (*) الوضع التالى الذى سماه "الترجمة الراديكالية"، مفترضًا أنك حين تكون عالم أنثربولوجيا تزور ثقافة لم تكتشف حتى الآن، وتريد أن تفهم لغتها، وبما أنك لم تسمع أبدًا بما يتجاوز هذه الثقافة؛ فلن تكون لديك المقدرة على الاستمرار، فكيف تبدأ إذن فى تجميع قاموس؟ ويتعين على عالم الأنثربولوجيا وفقًا لإجابة Quineأن يفترض أن أعضاء الثقافة الأخرى نظموا عالمهم اللغوى على نحو لا يختلف، فى جميع الجوانب الأساسية، عما فعلنا ونتيجة لهذا الافتراض الذى أطلق عليه اسم "مبدأ الإحسان التأويلى" فإن الموضوعية تغدو لا معنى لها. ولا تغدو الثقافة قيد الدراسة موضوعًا بقدر ما هى مجموعة ذوات يتعين فهم أفعالهم من خلال النشاط العلمى، لكن ما الأسس المتوفرة لنا، خلاف البراجماتية

(*) كوين المولود فى عام ١٩٠٨ فيلسوف وعالم منطق أمريكى، يعتبر ممثلاً للوضعية الجديدة الأمريكية، متأثرًا بالوضعية لمدرسة فيينا، منتقدًا الواقعية الجديدة، متجهًا نحو ما يسمى بالمذهب الاسمى -Mimal ismالذى يرى أن الأعيان لا وجود لها إلا بأسمائها (النظرية الاسمية اللغوية). وهو أقرب ما يكون إلى الدراسة المنهجية للغة التى يتكلمها الناس وتتصورها اللغويات (علم اللغة). (المترجم)

المحضة لكى نعد ما أسماه Quine الافتراضات "الخيرية"؟ وعلى سبيل المثال فقد تساءل دائمًا عالم الأنثروبولوجيا كلود ليفى شتراوس Levi Strauss عن كيفية إمكان أن نتجنب، عند دراسة الثقافات الأخرى، تلويث العينات أو الأمثلة بالتحيز المستورد المتعلق بثقافة العالم الدار. وحتى وجود العالم يغير الوضع على نحو مهم لا رجوع فيه، عن طريق إيجاد "تباينات واختلافات" بينما لا توجد، فارضًا على الثقافة أن تواجه دخيلاً جديداً وبذلك يتعين عليها أن توائم علاقاتها معه. وكان الحل الذى قدمه ليفى شتراوس هو عدم محاولة التقليل من شأن الاتصال أو إخفاء حضوره، والافتراض أن الاختلاف كان تافهًا، لكن يجب محاولة الاستغراق فى الثقافة الأخرى والتلاؤم، كما عبر عن نفسه، مع "اللغة المنطوقة بأساطيرها".

وإذا كانت هذه السيناريوهات تثير إشكالية الموضوعية من وجهة نظر مجردة فإن عالمة الحيوان Dian Fosse(*) التى سارت على خطى Goodall قد طرحت المشكلة فى تركيز أخلاقى صارخ وكانت موضوعية Fosse يكتنفها الشك لدرجة أنه جرى تداول روايات عن احتمال إقامتها "علاقات غير طبيعية" مع غوريلا. وتفاقمت الأمور واشتد غضبها عندما اصطاد الصيادون الغوريلا المفضلة لديها وقطعوا رأسها، مما دفعها إلى اقتفاء أثر الصيادين بدورها، لكى تصبح ضحيتهم القادمة وفى مثل هذه الظروف فإن المسألة لا تتعلق بكيفية الحفاظ على الموضوعية العلمية الملائمة والتجرد، بل كيف يمكن أن يكون هذا التجرد مرضيًا. وقد وعى العلم ما بعد الحداثى، طبقًا لما يراه Tolmin هذا الدرس: فالطبيعة ليست موضوعًا، أو شيئًا يواجهنا يتعين علينا إخضاعه لكى نتمكن من معرفته، وبدلاً من ذلك أصبح العلم ما بعد الحداثى جزءًا من "الحوار الجديد للإنسان مع الطبيعة" كما يحدد منظرو التعقيد من أمثال Ilya Prigogine وLabelle Stengers وبعد قرون من إخضاعها للتعذيب فإن الذات العارفة تقرر أن الطبيعة من

(*) عالمة حيوان بريطانية مولودة فى ١٩٣٤، اهتمت بإجراء دراسات مهمة ومعمقة عن الشمبانزى فى تنزانيا وخاصة فى منطقة بحيرة تنجانيقا. (المترجم)

الأفضل تصورها كشريك محاور. وعلى غرار "المحادثة البرجوازية لشمال الأطلنطى" المستمرة عند Richard Rorty فإن العلم ما بعد الحداثى اكتشف أنه حتى دون الحرص على الصفاء فإن النظام الحديث للحقيقة والموضوعية "من المفيد التحادث معه".

بيد أن المعانى الإضافية التأويلية لهذه الرواية للعلم ما بعد الحداثى تحدد معالمه بوصفه ما بعد حداثى بدرجة أقل مما قد يعترف كثير من الفلاسفة وعلماء "النظرية النقدية". وعلى نحو متناقض فإنه يلوح أن العلم ما بعد الحداثى قد تعلم فحسب دروس النقد التأويلى "لجوهر العلم الحديث" الذى اضطلع به مارتن هيدجر، الذى بالغ فى الاستقطاب بين شدة الولع بإضفاء الطابع الرياضى على الموضوعات والأشياء العادية الهامدة والإصغاء على نحو غير كاف إلى كينونة الطبيعة، وإلى كيف تكون الطبيعة. ويرى هيدجر أن العلم الحديث فرض صورة على الطبيعة، بدلاً من أن تميط اللثام عنها وتكتشفها، حجبتها مرة أخرى، بحيث إن "عصر صورة العالم" هيمن على كل إجراءات العلم الحديث واكتشافاته بيد أن هيدجر الذى لا يعد حداثيًا فربما يعتبر معاديًا لما بعد الحداثة وليس من أنصارها. وكذلك فإن التحول "الاستطرادى" لجعل الطبيعة شريكًا فى الحوار وازى دفاع يورجن هابرماس عن "مشروع الحداثة غير المكتمل" فى مواجهة التنصل ما بعد الحداثى من مثلها العليا.

ومع ذلك، ومرة أخرى فإن "صورة العالم" عند هيدجر ترجعنا إلى قضية ما إذا كان العلم يدرس الطبيعة أو التمثيلات لها أو الجوهر أو العلامات. وربما كان من المثير للدهشة أن تناول اتجاهات الأمارات والتمثيلات والمحاكاة هو الذى يقود حاليًا معظم ما بعد الحداثة التى يمكن تمييزها بشكل أكبر فى المجالات العلمية، وأن العلوم الاصطناعية شنت بالفعل هجومًا مزدوجًا على العلم الحديث لإيثاره الطبيعة على التمثيلات من ناحية، والتحليل على التركيب والتوليف Synthesis من الناحية الأخرى. ومن الناحية الأولى فإن أبحاث الذكاء الصناعى (AI) كانت دائمًا مهتمة ببرمجة وظائف الفهم باعتبارها مفتاحًا للذكاء أقل من اهتمامها بمحاكاة الذكاء. وهكذا فإن "اختبار

تورنج" (Turing)(*) [اختبار الذكاء بالكمبيوتر- المترجم] بالنسبة إلى آلة تورنج التى أطلق عليها اسم مخترعها، يضع شخصًا فى حجرة مقسمة إلى جزأين حيث تعطى التعليمات، عن طريق آلة كاتبة، للانخراط فى محادثات من وراء الحائط. وتجتاز الآلة اختبار الذكاء إذا انخدع الشخص معتقدًا أن الآلة التى تحادثة هى شخص آخر وهنا الطبيعة أو جوهر الذكاء الإنسانى أقل أهمية من مظهره: فالسلوك بذكاء أو ما يبدو كذلك يعد كافيًا وكما يقول ليوتار عن معرفة ما بعد الحداثة بعامة، لم يعد الهدف هو الحقيقة، بل الأداء والإنجاز. ونحن لا نحتاج إلى معرفة ما هو الذكاء حقًا وإنما كيفية حفزه فقط، ومن الطبيعى أن الذكاء الصناعى يطرح كذلك أسئلة تتعلق بطبيعة الذكاء الإنسانى، وهى أسئلة أسفرت، للسخرية، عن آلات تشكل الذكاء الإنسانى بدلاً من أن تسفر عن الإنسان الذى يقدم "البرنامج" لذكاء الآلة وفضلاً عن هذا فإن الطريقة التى تعلم بها الآلات فى أبحاث الذكاء الصناعى تتسم وفقًا لتعبير ديلوز وجاتارى، بما يمكن وصفه بالساق الجذرى(**) أكثر مما تكون شبيهة بالشجرة، فالتعلم يقيم ارتباطات وصلات بين الأشياء بدلاً من الغوص فى الشىء لاستخراج أكبر قدر ممكن من المعلومات، وفى مجال الذكاء الصناعى فإن هذا النهج يسمى لذلك بالارتباطية أو الترابطية، ومعدات الكمبيوتر hardware التى تعلم من خلال هذه الوسائل تسمى "الشبكة العصبية"، التى تستأصل الفرق بين الخلية العصبية (Neuron) الاصطناعية والحقيقية. وبدلاً من صورة الكمبيوتر الفائق الشبه بالجرة مثل IAL 9000 من فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" التى يجب برمجتها بذكاء قبل الاضطلاع بوظائف الذكاء فإن الشبكات العصبية تشكل شبكات شبيهة بامتداد الساق الجذرى من الكمبيوترات التى تتفاعل مع بعضها البعض، ومن خلال هذا التفاعل تحول البيانات العشوائية إلى

(*) تجريد رياضى لجهاز بشكل يماثل عمل الحاسب. وتورنج (١٩١٢- ١٩٥٤): عالم رياضى بريطانى طور المفهوم النظرى للكمبيوتر، بحيث مثل الخطوة الأساسية فى تطوير أولى الحاسبات الإلكترونية. كما تقصى وبحث مجالات الذكاء الصناعى. (المترجم)

(**) راجع الهامش الأول فى ص.١٠٩ (المترجم)

نماذج ظاهرة، وبذلك يتم التعلم بالفعل. وقد أصبحت "العقول السيبرنيطيقية" لقصص الخيال العلمى فى خمسينيات القرن العشرين واقعًا محاكيًا لعلم القرن العشرين.

بيد أنه ربما كان أوضح جميع علوم ما بعد الحداثة هو الحياة الاصطناعية (AL) التى تستغنى عن الطبيعة أجمع، وتدرس بدلاً من ذلك الأفعال والتطورات المحاكية لمخلوقات مكونة من عناصر ضوئية فى بيئة الكمبيوتر ومن المؤكد فى خاتمة المطاف أن العلم يدرس العلامات والتمثيلات بدلاً من الطبيعة. بيد أنه، مرة أخرى، فإن الفرق بين الواقعى والاصطناعى هو الذى جرى القضاء عليه. وهكذا فإن Thomas S. Ray عالم البيولوجيا التطورية والباحث فى الحياة الاصطناعية حمل هذا العلم الظاهرى مزيداً من التناقض، معلنًا فى المؤتمر الدولى الرابع لهذا الفرع العلمى الجديد الذى انعقد فى ١٩٩٤ أن عمليات الحياة المتتالية التى تدرس فى نطاق الحياة الاصطناعية ليست اصطناعية بل طبيعية، وأن أشكال الحياة الناتجة لا "تحيا" إلا فى بيئة اصطناعية وهكذا فإن الحياة الاصطناعية تؤقلم ما هو اصطناعى وتجعل محاكاة الحياة لا يمكن تمييزها عن المقابل لها فى الحياة الحقيقية ومن ناحية ما، فإن Ray وغيره من الباحثين فى مجال الحياة الاصطناعية محقون تمامًا: فأى تعريف حالى للحياة، والحركة الذاتية، والتغذية والإفراز، والنمو والتناسل- يمكن أن يستبعد هؤلاء الدخلاء الاصطناعيين من العالم الطبيعى للبيولوجيا التطورية حتى ولو كانت الحياة موضع التساؤل قائمة على السليكون بدلاً من الكربون؟ ومن هذا القبيل من يمكنه القول إن الذكاء الصناعى لن يسفر عن بروز أنواع جديدة اصطناعية فى الكرة الأرضية. ويمكن لمؤرخى المستقبل لهذه الأنواع أن يتطلعوا إلى الوراء، كما يرى Manuel de Landa، إلى العصر الذى كان فيه البشر يقومون بتجميع الآلات وتركيبها بوصفه عصرًا كانت تحتاج فيه الآلات إلى مجرد أعضائها التناسلية وأنه يتعين على البشر مساعدتها بوصفهم قائمين بالتلقيح فى مرحلة معينة من تطورها. وقصص الخيال العلمى مليئة بكل تأكيد بهذه الأنواع الآلية الناشئة- ولنتأمل مثلاً Skynet الكمبيوتر المركزى فى Terminotor، أو Terminotor نفسه، حيث تطور من خلال تدخل علماء التلقيح- ولكن لنتذكر إيضاح

هاراواى للاستمرارية الزمنية التى تحول الخيال إلى حقيقة، وهذا لا يشجع الرأى القائل إن تلك الأنوع ليست على مقربة منا أو بالأحرى إنها تنتظر أن تهبط علينا فى المستقبل القريب.

ومع العلوم التى تتعامل مع ما هو اصطناعى فإننا نجد قيام صلة مهمة بين العلم والتكنولوجيا فيما بعد الحداثة: فالحياة الاصطناعية يتعذر تحقيقها دون البيئة التكنولوجية التى "تربى" فيها مخلوقاتها. وكما فى المحاكاة العلمية فالأمر كذلك فى النهج ما بعد الحداثى. وطور جان بودريار، مثلاً نظريته عن المحاكاة Simulacra على أساس عمل وسائل الإعلام (الميديا) وكيفية سيرها، (فمجتمع الفرجة أو العرض المشهدى) لا يفضل أن ينفصل عن التكنولوجيا التى تدعمه. ومع المحاكاة فإن الأشياء اكتسبت بعض التعقيد ليس على صعيد النظرية فحسب، بل أيضًا الواقع التكنولوجى، وأضحى من المستحيل، كما كان الأمر من قبل، معارضة الواقعى بالاصطناعى. ويشير Bruce Sterling مؤلف قصص الخيال العلمى Cyberpunk إلى أن التسويق الواقعى لقصص الخيال العلمى يتحقق فى مجتمع قصص الخيال العلمى الذى نعيش فيه. وبالتالى عندما يتغاضى فردريك جيمسون عن أى مناقشة لقصص الخيال العلمى Cyberpunk فى كتابه الهائل "ما بعد الحداثة أو المنطق الثقافى للرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة" (١٩٩١)، فإنه لم يغفل فقط أحد المكونات الحاسمة فى ثقافة ما بعد الحداثة، وإنما هو أيضًا يحيط هذه الثقافة بسياج بعيداً عن التطور التكنولوجى الدارى الذى نشهده جميعًا فى صعود المجتمع الذى يسيطر عليه الكمبيوتر، إن إغفال التكنولوجيا هو الذى يتيح لجيمسون تكوين صورة لنزعة ما بعد الحداثة تظل مقتصرة على الظاهرة الثقافية، فهى مجرد عاكسة بدلاً من كونها حاثة على التغيرات الاقتصادية والتكنولوجية فى البنى الاجتماعية، بيد أنه فى هذا السياق التكنولوجى على وجه الدقة حيث قام ليوتار فى كتابه الشهير عن أحوال ما بعد الحداثة بوضع مصطلح "علم ما بعد الحداثة" . ولكى نرى ماذا يعنى العلم ما بعد الحداثى فى هذا السياق يتعين علينا أن ننظر فى الخلفية التكنولوجية التى انبثق منها بوصفه ممارسة ما بعد حداثية متميزة.

إن الوضع ما بعد الحداثى هو الوضع الذى انهارت فيه مصداقية "السرديات (النظريات) الكبرى". ولم يوجد فى مكانها سوى "ألعاب لغوية" متميزة، والقواعد

التى تحكمها "غير قابلة للقياس" أو غير متناسبة فيما بين بعضها البعض. وتعنى فرضية "اللا قياسية"(*) المستمدة من وصف Thomes Kuhn من عدم وجود "قاسم مشترك" بين مختلف "النماذج" العلمية، أى أنه لا توجد مجموعة واحدة من القواعد يجب أن تؤدى بمقتضاها جميع الألعاب اللغوية. وبالنسبة إلى ليوتار كما هو الأمر بالنسبة إلى هابرماس فإن اللغة، على أية حال، تظل هى الطريقة التى يتشكل بها "الرباط الاجتماعى" ويدوم، ولذلك فإن النتائج المترتبة على عدم القابلية للقياس تحدث نتائج اجتماعية وسياسية هائلة، تؤثر على الطريقة التى ترتبط بها مختلف الجماعات التى يتكون منها أى مجتمع لكى تشكل مجتمعًا واحداً. وكما حدد لودفيج فيتجنشتاين(**) Ludwing Wittgenstein فإن الألعاب اللغوية ليست مجرد تبادل السلوك اللفظى"، بل هى مرتبطة ارتباطًا لا انفصام فيه بأشكال الحياة. ولذلك فإن العلم أحد ألعاب اللغة، أحد أشكال الحياة من بين أشكال أخرى مثل التسوق أو السياسة أو الفلسفة أو العمل.

بيد أنه فى أواخر القرن العشرين احتل العلم مكانة حاسمة فى تكوين أحوال ما بعد الحداثة، ولا يرجع ذلك إلى محتوى الأفكار العلمية بقدر ما يرجع إلى المركز الاقتصادى القوى الذى يتمتع به فى ظل رأسمالية أصبحت مقترنة بالتقدم التكنولوجى. ولم يعد مهتماً بالسعى لمعرفة حقيقة الطبيعة ما دام بقاؤه الاقتصادى مرتبطًا بإنتاج تكنولوجيات جديدة: فالعلم لا يمكنه أن يرغب فحسب فى أن يعرف، بل يجب أن ينجز أو يقوم بعمل ما. وبذلك فإن "التكنو- علم" هو الأداة الأساسية لتطور الرأسمالية فى مجتمعات ما بعد الحداثة. وبطبيعة الحال، فإنه بقدر ما تطورت

(*) incommensurability مصطلح مأخوذ من المجال الرياضى ويسمى الأعداد أو الكميات الصماء غير المتقاسمة، فلا يوجد بينها قاسم مشترك إلا العدد واحد(١) وانتقل إلى المجال اللغوى بما يعنى أن اللغات لا قاسم بينها. (المترجم)

(**) كان لودفيج فيتجنشتاين (١٨٨٩- ١٩٥١) الفيلسوف البريطانى المولود فى النمسا، والذى اهتم بدراسة اللغة فى علاقتها بالعالم، هو أول من استخدم مصطلح الألعاب اللغوية بوصفها وسيلة لاستخدام علامات أبسط من العلامات المستخدمة فى علاقات اللغة اليومية، وزعم أن هذه هى أشكال اللغة التى يستخدمها الأطفال للمرة الأولى، كما أنها الأشكال الأولية للغة أو الكلمات. (المترجم)

الرأسمالية فى محاذاة التغير التكنولوجى منذ مطلع الثورة الصناعية فلا جديد فى الأمر. وقد كان لتكوين المصانع وصعود الألية التلقائية (الأوتوماتية) تأثيره المباشر على الحياة العامة للأفراد وعلى البنى الاجتماعية النابعة من هذه التغيرات وما هو جديد فى "التكنو- علم" الرأسمالى المابعد الحداثى هو أولاً مكرس لتحقيق أقصى قدر من الربح بأى ثمن: الحد الأدنى من الداخل (تكلفة العمل، والآلات والصيانة والإدراة واللوائح التنظيمية) والحد الأقصى من الخارج (الإنتاجية والتنظيم الذاتى والأوتوماتية التدريجية والربح). ومن ثم فإن العلم يعيش ويبقى على أساس إسهامه فى هذا النظام، وفى أحوال ما بعد الحداثة وبالنظر إلى انهيار السرديات (النظريات) الكبرى فلم يعد فى وسع العلم أن يبرر نفسه أو يضفى مشروعية على ممارساته بالتماس القيمة المتأصلة فى "المعرفة فى حد ذاتها" ما دامت المعرفة لذاتها ليست سلعة قابلة للبيع وعلى النقيض من ذلك فإنه يتعين على المعرفة العلمية أن تترجم إلى نجاح اقتصادى، مما يجعل "التكنو- علم" متناسبًا مع الرأسمالية ويساعد فى اختزال جميع الألعاب اللغوية إلى قاعدة الربح الوحيدة.

ومرة أخرى، فإنه يمكن الاعتراض على هذا بأنه لا جديد فى الأمر: فقد كان العلم دومًا خاضعًا للسيطرة من خارجه، سواء أكانت الدولة التى حظرت فرضيات جاليليو أم الديناميكا الحرارية التى اختارها رأس المال الصناعى أو الفيزياء النووية التى اختارتها القوات المسلحة، والجديد فى هذا الوضع هو المدى الذى أصبحت فية الرأسمالية معتمدة بشكل متبادل على "التكنو- علم" فى صورة المجتمع المنضبط بالكمبيوتر. وغدت النقود، ورأس المال نفسه سيلاً متصلاً من المعلومات، مما يغير الرهانات من الحد الأقصى من الربح إلى الحد الأقصى من "المعلومات". و"التكنو- علم" رأسمالى الطابع دومًا بالنظر إلى خضوعه لقاعدة رأس المال الأدائية، لكن الرأسمالية أضحت ذات طابع تكنولوجى علمى بدورها ومن ثم فإن "التكنو- علم" الرأسمالى يندفع الآن صوب بلوغ الحد الأقصى من المعلومات الخاصة أو الشخصية.

وبينما تنافس رأس المال والعلم فى فترة الحداثة على السلطة فإن التكنو- علم الرأسمالى الما بعد حداثى قد حولهما معًا فى الاتجاه المعلوماتى بوصفه مقياس السلطة والقوة. ومن هنا كان التعليق الغريب لليوتار خلاقًا لذلك، مقدمًا "الحل" لوضع ما بعد الحداثة: منح الجمهور حرية الوصول إلى قواعد البيانات" (هل يمكن أن تتخيل أن ماركس ينصح رأس المال بكل بساطة أن يمنح الجمهور حرية الوصول إلى النقود؟).

وبطبيعة الحال، فإن "وصفة" ليوتار بمنح حرية الوصول إلى المعلومات تستخدم لعبة لغوية تتعارض مع القاعدة الرأسمالية؛ ولهذا السبب فإن اللعبة ينبغى أن تؤدى على نحو تجريبى وليس فى اتساق مع أصولها المتبعة، كما أن هذا لا يستدعى اعتبار التجريب، كما عند جيمسون، من منظور جمالى أو ثقافى فقط فلا يدعو ليوتار إلى مجرد نهضة فنية تماثل وتتماشى مع طليعة أوائل القرن، بل إنه يسترعى الانتباه أيضًا إلى وضعية العلم فى ظل رأسمالية ما بعد حداثية وتمامًا كما أن التكنو- علم الرأسمالى يرمى إلى تعظيم فعالية أو "أدائية" اللعبة فكذلك يستهدف علم ما بعد الحداثة إفساد هذه القاعدة وإحباطها، وفقًا لما قاله ليوتار، بغرض البحث عن المفارقة والتناقض الظاهرى. وبدلاً من أن يضفى العلم المشروعية على نفسه بالإحالة إلى المعرفة أو التقدم فإنه يضفى المشروعية على نفسه الآن بالتنافس مع اللعبة الرأسمالية فى مسعاه لا نحو "المكسب أو الفوز"، بل نحو إحباط القواعد وتوليد المفارقة وهكذا فإن أطروحة Mandelbrot فيما يتعلق بالأبعاد Fractal(*) اللا نهائية لساحل مقاطعة بريتانيا فى فرنسا أو أطروحة Thom عن الكارثة التى تحدث عندما يقوم الكلب الخائف أو المفزوع، فى موضع مورفولوجى معين، بالهروب من، ومهاجمة المعتدى، تضيفان مشروعية لا على نظام التكنو- علم، بل على التجارب فى العلم كلعبة لغوية، وكشكل بديل للحياة. وتمامًا كما زعم نيتشه من قبل فإن عهد السعى إلى الحقيقة قد انتهى،

(*) راجع الهامش السابق فيما يتعلق بمصطلح Fractal صفحة ١١٠ . (المترجم)

وعاش البحث عن الزائف غير الحقيقى. وبهذا المعنى فإن علم ما بعد الحداثة لا يختص بمجرد معرفة العالم الطبيعى ولا يتعلق بأكثر الوسائل فعالية لارتقاء تحكم الكمبيوتر وسيطرته على المجتمع الشامل، وإنما يختص باختراع أشكال من التجريب الاجتماعى والتقنى والسياسى.

ومن ثم نستطيع أن نرى أنه ثمة مقاربات مختلفة عديدة لمسألة علم ما بعد الحداثة، بدءًا من التحديات الأسطورية لدراسات علم ما بعد الحداثة وصولاً إلى تحديث صورة العالم العلمية والسعى وراء عدم المعرفة وربما كانت أعظم سمة فردية محددة لكل السمات فى العلم ما بعد الحداثى- انطلاقًا من العلم كنشاط ثقافى وصولاً إلى منهجيات البحث الفردية فى برامج مثل العلوم الاصطناعية والفلسفات الجديدة للإبستيمولوجيا الما بعد حداثية والمفارقات الجامحة التى تربط علم آخر القرن العشرين بالسحر "البدائى" أو إعلان الدوام اللا نهائى للخطوط الساحلية- تتمثل فى ظاهرة الشبكة المعلوماتية والريزوم (Rhizome الامتداد الجذرى) والشبكة العصبية. وإن الجمع بين الفلسفة والعلم والطبيعة والثقافة والتكنولوجيا والسياسة والواقعى والاصطناعى بهذه الطريقة بما يجعل من المستحيل الفصل بينها وتنقيتها ربما يجعل من الشبكة المعلوماتية، بما تتسم به فى أن واحد من طابع مفهومى وعصبى ودفاعى وخلل رأسمالى رهيب ويوتوبيا فوضوية وما هو اصطناعى وما هو واقعى تكنولوجيا، ليست هى فقط سمة العلم ما بعد الحداثى بل سمة المجتمعات ما بعد الحداثية بعامة وبينما يبدو التكنو- علم مجزأ فإنه يكفل ارتباط مجتمعات ما بعد الحداثة بشبكة المعلومات على نحو غير مسبوق مكونة - كما يطالب ليوتار - "قشرة مخية ثانية" يبرز منها لوياثان (حوت رهيب ورد ذكره فى التوراة) عملاق ما بعد حداثى وسيبرنيطيقى وتكنو علمى، مثل بومة مينيرفا (إلهة الحكمة والمعرفة عند الرومان) الاصطناعية التى تنبثق من الرأس الكمبيوترية المصغرة لزيوس(*) .

(*) تعد "البومة" فى الثقافة الميثولوجية الغربية (ولها دلالات مختلفة عن دلالالتها فى الثقافة العربية) رمز أثينا التى تجسد الحكمة والمعرفة، وجرى تشبيهها عند الرومان بمينيرفا، وبالتالى غدت "البومة" رمز مينيرفا التى تجسد الحكمة والمعرفة أيضًا. وزيوس: كبير آلهة اليونان وجرى تشبيهه بجوبيتر عند الرومان. (المترجم)

الفصل السابع

ما بعد الحداثة والفن المعمارى

دايان مورجان Diane Morgan

بينما كانت شابة تقود سيارة عبر صحراء كاليفورنيا قابلت طالبًا اشترك فى النشاط النضالى لحركة مايو ١٩٦٨ . أطلقت عليه الشرطة النار فيما بعد. وبفضل هذه المقابلة تفتحت عيناها على المادية الرأسمالية المحيطة بها: تفشى الثقافة الاستهلاكية، وعدم المساواة الاجتماعية، والمعاملات المشبوهة للعمليات التجارية الكبرى ووصلت إلى مقصدها فى وسط الصحراء وجعلت منزل رئيسها: واحة حديثة رائعة ذات هيكل كابولى من الصلب به نوافذ ضيقة مطولة يجثم على طبقة بارزة من الصخر الأجرد وكان فى وسعها أن ترى من خلال التصميم الأنيق لشكلها المهيأ سلفًا المهجن الشكل المصقول المخفى بمهارة كما لو كان يتعلق على نحو طفيلى بالمحيط الطبيعى، بما يوجز الاستغلال المنتشر فى المجتمع ككل، وتبادلت نظرات ذات مغزى مع الهنود الأمريكيين العاملين فى المنزل واستشعرت القيم الطبيعية التى يمكن أن تكون سائدة حالمًا استسلمت لمسقط مياه فى الحدائق التابعة للمنزل وبالنسبة إلى رئيسها، على العكس فإن القيم ليست متأصلة فى الأشياء أو البشر، بل هى بالأحرى ثمرة المعاملة التجارية ويتذكر صلاته التجارية والتردد فى إبرام صفقة معه لتطوير موقع على الشاطئ: "لأن ثمن أى شىء ليس أعلى أو أدنى إلا فى علاقته باستغلاله المحتمل". فالقيمة يجب تقديرها فقط من حيث ما يمكن استخلاصه منها ماديًا. فالمياه لا يكون اكتنازها لخواصها الطبيعية ولكن من أجل الإمكانيات التجارية التى تتيحها، وفى هذه الحالة

فإن إنشاء حوض لرسو السفن وإصلاحها ورصيف بحرى ومهبط للطائرات، وربما سلسلة فنادق، بحيث يمكن تحويل المكان إلى منتجع رائع. وبعد أن فهمت المرأة المغزى الكامل للمنزل وسكانه فإنها تتخيله فى حالة انفجار، شاعرة بتمزق على انفراد وبشكل درامى من جراء رفض متفجر. وحالما ينفجر المنزل الجمالى الحديث مشتعلا بالنيران فإن ذلك يعقبه المزيد من تظاهرات محطمة للمظاهر التقليدية: الثلاجات والملابس وكل أنواع السلع يعصف بها الهواء. وتلخص هذه الرموز لثقافة ذات طابع مادى مجتمعًا ضل سبيله، عالمًا ذرائعيًا يرفضه شباب ستينيات القرن العشرين باسم الحقوق الأساسية والقيم الطبيعية.

إن الفيلم الذى سبق عرضه هو فيلم Zabriskie Point (١٩٦٩) لأنطونيونى ويقدم نقطة بداية جديدة لمناقشة الفن المعمارى ما بعد الحداثى وفى هذا الفيلم فإن الفن المعمارى الحديث لم يعد مرتبطًا بالتجديد الطليعى- كما كان فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين- بل مرتبطًا بالمؤسسة والجيل الأقدم الثرى. ونظام المعيشة الذى يقدم لقاطنيه أسلوبه الصافى الشفيف يتساوى مع غطرسة الثروة والسلطة. وإن اكتساح آثاره فى الفيلم يدل على إمكانية تحقيق انطلاقة جديدة بصفة جذرية، التى هى أيضًا عودة إلى أو استعادة كل القيم التى لم يكترث بها كثيرًا ويمكن أن تصلح إعادة إدراج الماضى هذه المقترنة بالحماسة لتنوع العالم الفعلى كتعريف إيجابى لما بعد الحداثة كما فهمها تشارلز جينكس Charles Jencks (*) أقوى الأصوات المناصرة لما هو معمارى.

(*) جينكس: مهندس معمارى أمريكى، مؤرخ ومنظر ومصمم . مولود فى ١٩٣٩، له أكثر من ٢٥ كتابًا، منها دراسات مهمة للغاية عن الفن المعمارى فى القرن العشرين. وقد اشتهر بما كتبه عن ما بعد الحداثة فى المجال المعمارى ومن أشهر كتبه (١٩٧٧) Modern Architecture-The Language of Post الذى طبعت منه أكثر من سبع طبعات. وتعتبر كتاباته منطلقًا لكثير من الكتابات عن أشكال ما بعد الحداثة. وكان أول من استخدم التشفير المزدوج، ويعنى به الجمع بين التقنيات الحديثة وشىء آخر، عادة هى المبانى التقليدية، ويشير فى هذا الصدد إلى Stootsgalerie فى شتوتجارت. (المترجم)

ويقترح جينكس Jencks أن الفن المعمارى ما بعد الحداثى يواصل فى آن واحد موروث الحداثة ويتجاوزه والمصطلح الذى يستخدمه لهذه العملية التشفير المزدوج double Coding(*) وهو فى حرصه على الدفاع عن ما بعد الحداثة إزاء المزاعم التى هى مجرد مشاجرة عامة غير مسئولة تصب مباشرة- بسبب الافتقار إلى التزام سياسى- فى أيدى أولئك الذين يبغون الإبقاء على الوضع الراهن بأى ثمن، فإنه يراهن على أهداف نبيلة ويرى أن ما بعد الحداثة فى كتابه What is Past-Modernism (١٩٨٦) ترمى إلى إنجاز "الوعد العظيم بثقافة تعددية بحرياتها الكثيرة". وبينما كانت الحداثة "نظامًا شكليًا أحاديًا"خنق الأصوات المختلفة المعارضة فى محاولة لفرض المبادئ العامة للذوق فإن جينكس يربط الفن المعمارى ما بعد الحداثى بالانتقائية والانفتاح. وبالنسبة إلينا لكى نفهم رهانات هذه المناقشة بين الفن المعمارى الحداثى وما بعد الحداثى فمن الضرورى اقتفاء أثر الانتقال الأخير من العالم الديناميكى والمثير لكل من Bauhans(**) وLe Carbusies(***) مبكرًا فى بداية القرن العشرين وحتى ستينيات وسبعينيات ذلك القرن، حيث اعتبر ما استخدم لكى يكون طبيعيًا أصبح يدرك الآن كعدو للتغيير.

وقدمت لنا Ayn Rand(****) إحدى أعظم الصور البليغة عن الفن المعمارى الحديث، وفى روايتها الذائعة الصيت The Fountain Head(١٩٤٧) فإن المهندس المعمارى غير المتساهل Howord Roork يعلن "لقد حددت معيارى وأنا لم أرث شيئًا وأنا أقف على نهاية لا تراث وربما أكون واقفًا على بداية تراث ما". وهنا فإن الفن المعمارى الحداثى يمثله من هو غير راغب فى مواءمة مشروعاته لأذواق الجمهور. ولن

(*) التشفير المزدوج: راجع الهامش السابق. (المترجم)

(**) مدرسة للفنون التطبيقية، نشأت فى فيمار بألمانيا فى ١٩١٩، واتسمت بنهج وظيفى دقيق فى التصميم الهندسى والمعمارى. (المترجم)

(***) مهندس معمارى فرنسى (١٨٨٧- ١٩٦٥) ومخطط مدن. طور نظريات عن الوظيفية واستخدام مواد جديدة وتقنيات صناعية فى إنشاء وحدات سكنية نمطية الحجم وذات مقياس موحد Madular . (المترجم)

(****) كاتبة أمريكية روسية المولد (١٩٠٥- ١٩٨٢) وفيلسوفة، طورت الفلسفة الموضوعية ودعت إلى "المصلحة الشخصية العقلانية" والفردية والرأسمالية الحرة ومن رواياتها الشهيرة The Fountain Head (١٩٤٣) و Atlas shrugged (١٩٧٥) . (المترجم)

يستجيب، فهو سابق لأوانه، لإرضاء طلبات الجمهور المختلفة للمباني الكلاسيكية المتكلفة بأعمدتها الجدارية الناتئة المضافة إلى الجدار، ذات الحلية الدرجية والموقة. وإنشاءاته ذات ارتفاع أقصى تسعى إلى تمييزها: ناطحات سحاب زجاجية ذات طابع أجش صارم والمساكن جماهيرية بنمطية تلغى الأماكن المنعزلة الفردية والزوايا المظلمة الفردية والخواص الفردية للفوضى والركام باسم الصفاء والوضوح. ويعتبر الديمقراطية وتداول الاختلافات بمثابة خلق التساوى فى القدرات الإبداعية الأصيلة.

كما يعلن Le Corbusier فى كتابه Decaratue Art Today رفضه لمقاييس الماضى، ويستبعد الدعامات والمرتكزات ذات الذوق التقليدى منتقداً بقسوة القيم العتيقة البالية، الحرفية بوصفها زائدة عن الحاجة فى عصر جماليات الآلة وذلك مثل: "العمل المصنوع باليد وعبادة العجز والإخفاق والدفاع عن استخدام الألوان الصارخة. وانتصار الأنا المنهكة والاحتفاء بالإرادة الحرة واحترام ما يشبه القالب (الفورمة) وقمع الرقابة" وإن الافتراضات الموروثة يجب أن توضع موضع الاختبار، وألا يكتفى باستيعابها دون أدنى شك. والمهندس المعمارى سوبر مان فحل، عدمى إيجابى يقلب رأساً على عقب وبجرأة القيم التقليدية الحالية فى مسعاه للتفكير فى المستقبل وبنائه. ويوضح فى كتابه Towards an Architecture أن "الثقافة هى المحصلة النهائية للمجهود الذى يبذل فى الانتقاء أو الاختيار الذى يعنى أن تضعه جانبًا وتشذب وتنظف من أجل إيجاد العنصر الجوهرى نقيًا وعاريًا".

وإن عملية الانتقاء الصارمة هذه، والتخلى عن كل ما هو مفترض أن يكون زائدا عن الحاجة، وضعيفًا، وغير نقى باسم النظام والانضباط والنظافة كل ذلك اقترن بإعجاب Le Carbusuer الشخصى بالتكنوقراط والدول القوية إن لم تكن شمولية، جامعًا معًا معظم الجوانب الباعثة على القلق فى الفن المعمارى الحديث النزعة ويلوح أن الحركة التى بدأت برؤى يوتوبية لخدمة الجماهير، بحيث أدخلت توحيد المقاييس لكى ترسى مستويات معيشية أعلى للجميع- وليس فقط أولئك المتمتعين بالامتيازات بالفعل- انتهى بها المطاف إلى أن تكون متحكمة فى هذا الجماهير نفسها.

ويمكن تبين النزعة الاتجاهية المقلقة نفسها فى مدرسة Bauhaus، وكما يوضح كتاب The Weimar Repubic Sourcebook (١٩٩٤) ، فإن هذه المدرسة الفكرية رأت فى إعادة الإنتاج الجماهيرية الآلية حلا للظلم الاجتماعى فالمساكن الجماهيرية الرخيصة الصنع، المعاد تنظيمها فى وحدات سكنية مدمجة، لن تختزل الاختلاف بين الأغنياء والفقراء بوضع مقاييس ومعايير دنيا للجميع فحسب، بل يمكنها أيضاً، مثلاً أن تحرر المرأة من عبودية العمل المنزلى عن طريق تنظيم "أفضل وأبسط طريقة" لتدبير أمور المنزل فى حالة تشغيل جيدة. وقد تعنى هذه الفعالية التايلورية (أى الإدراة العلمية نسبة إلى المهندس الأمريكى فردريك تايلور ١٨٥٦- ١٩١٥) أن أشغال البيت قد تصبح بدهية وسهلة الإنجاز لدرجة أن الأزواج والأطفال فى وسعهم الإسهام فى "ترتيب الفراش وتنظيف حوض الغسيل وما إليه إذا دعت الضرورة!" وتعنى النتيجة النهائية أن المرأة تستطيع توفير الوقت وتغدو متحررة للقيام بأنشطة أخرى، فكرية أو متابعة هوايات وقت الفراغ كما ترغب.

ويتعين قراءة هذا الجانب التحررى لمعتقدات Bauhaus فى محاذاة الجانب الآخر الأسوأ من الترشيد المنتظم. ولنتأمل هذا المقطع من The Bauhaus in Desseu (كتاب مرجعى):

> "فى حجرة معلقة فيها ستائر قطرية، حيث توجد بها أريكة (كنبة) موضوعة بالمواربة فى الركن ووضعت عشر طاولات مختلفة صغيرة محملة تماماً بأية طريقة كانت، فلا يوجد أى سبب يبرر وضع مصباح جديد فى أرض الغرفة هنا وليس هناك، ولكن وضع كل شىء فى حجرة من طرازBauhaus يمكن أن يتقرر بتجديد شبه قانونى تقريباً، وسرعان ما يتعلم المرء لكى يفهم نظرياً أن المسألة هنا ليست ذوقاً ذاتياً ولكن مثل هذه المشاعر باعثة على الاطمئنان للغاية وظاهرة سيكولوجية سليمة بوجه عام تفضى إلى نتائج مماثلة من مختلف البشر. ولهذا السبب يمكن الحديث حتى فى حالة مشاكل كهذه بوصفها مشاكل ذات "حلول محددة موضوعياً".

وتتسلل هنا نغمة تلاعب خفية. وبدلاً من توحيد المقاييس فإنه يجرى توهم تعزيز النزعة الفردية، ببرمجة عامة للذوق وفى شقة من نوع Bauhaus فإنه لا توجد سوى وجهة واحدة للمصباح الجديد المقتنى ويجرى تصميم مثل هذه الشقة السكنية بطريقة تجعل ذلك البند المعين مناسبًا فى هذا المكان كما لو كان يتماشى مع قانون طبيعى ما لا محيص عنه. وينقلب التحرر إلى وصفة ديكتاتورية، ويغدو التوحيد القياسى المتساوى تماثلاً شموليًا، والانقطاع عن الماضى الثائر على العادات والمعتقدات التقليدية عملة جارية بمثابة تحطيم لإحساس الناس بالمكان وامتداد الجذور، وعدم احترام كل الولع البشرى بالأماكن المألوفة.

ويرى جينكس Jencks أن الاغتراب الذى يشعر به المقيمون والذى يرغم على التلاؤم مع مخططات المبانى ذات النزعة الحداثية المثالية المتحمسة يدل على إخفاق تلك الحركة (وبدء توجه ما بعد حداثى متواضع) ويصف كيف أن مخططات المساكن "اليوتوبية" غدت تدريجيا فى حاجة إلى الإصلاح وأصابها العطب، وجرى تخريبها حيث حاول القاطنون تسجيل إحساسهم باليأس لكونهم تم هجرهم فى أدغال خرسانية مملة للغاية، ويقول فى كتابه المشار إليه أعلاه:

> "لقد مات الفن المعمارى الحديث فى مدينة سانت لويس(Sant Louis) بميسورى فى ١٥ يونيو ١٩٧٢ فى تمام الساعة الثالثة بعد الظهر (أو نحو ذلك) عندما نال مشروع Pruitt- 1Goe السيئ السمعة أو بالأحرى مجمعاته المعدنية الضربة القاضية النهائية بالديناميت.. وقد بنى هذا المشروع وفقًا للمثل العليا التقدمية للمؤتمر العالمى لفن المعمار الحديث (CIAM) ونال جائزة من المعهد الأمريكى للمهندسين المعماريين عندما جرى تصميمه فى ١٩٥١. ويتكون من بلوكات (مجتمعات) معدنية ذات أربعة عشر طابقًا، أنيقة وبها "شوارع فى الهواء" معقولة (بعيدة عن مخاطر السيارات ولكنها، كما تحولت، لم تكن مأمونة من الجريمة)، تتمتع بـ" الشمس والفضاء والخضرة" والتى أطلق عليها Le Carbusuer اسم "الابتهاجات الثلاثة الرئيسية للمسكن الحضرى" (بدلاً من الشوارع التقليدية

والحدائق والفضاءات شبه الخاصة التى ألغاها) وهناك فصل بين المشاة وحركة مرور السيارات وتوفير فضاءات للعب وأماكن للراحة والمتعة ورغد الحياة مثل محلات الغسيل والكى ودور الحضانة ومراكز الثرثرة والدردشة- كل البدائل العقلانية للأنماط التقليدية. وفضلاً عن هذا فإن أسلوبه النقى Purist(*)، واستعارة نظام المستشفيات النظيف المفيد للصحة إنما عنى أن يغرس، بالمثل الجيد، القيم المقابلة فى نفوس القاطنين".

ويعتبر الفن المعمارى الحديث النزعة أنه أضفى الوحشية على البشر فى محاولته أن يخضع لحكم العقل ويفرض نظامًا دقيقًا منسقًا على حياتهم المعيشية، ولسوء الحظ بالنسبة إلى المثالى فإن البشر لا يخضعون تمامًا لما هو عقلانى ومنظم ومنضبط، وتختلف أذواقهم، وهى غير قابلة للتبرير فى معظم الوقت، وعرضة للتهيؤ للحماقة والطيش. ولهذه الأسباب فإن الفن المعمارى ما بعد الحداثى فى نزوعه إلى المعارضة المجنونة، والمزج الغريب الأطوار بين الأساليب، وعدم احترام التسامح والانتظام الرهبانى للمرجعية التاريخية يعتبر أكثر إنسانية من صرامة الـ Purism الحداثية. وكما يوضح جينكس Jencks فى كتابه فإن المهندس المعمارى الحداثى النزعة غير متعاطف مع نقاط الضعف الإنسانية فالزينة وفن الزخرفة والاستعارة والفكاهة والرمزية والعرف والتقليد كل ذلك وضع على القائمة الممنوعة واعتبرت كل أشكال الزخرفة والمراجع التاريخية محرمة Taboo.

كما أن الفن المعمارى ما بعد الحديث أكثر حذرًا فى الاستخدامات التى يمكن أن تستغلها التكنولوجيا وأكثر شكًا فى مزايا التصنيع وبينما احتفل أنصار الحداثة بابتهاج بالميكنة لدقتها- راجع نقد Le Carbusier الساخر للسلع المهنية المعيبة، المذكور فيما سبق- ومقدرتها على تبديد هالة الماضى المتعجرفة والشروع فى بدء عالم حديث جديد محرر من الوهم فإن أنصار ما بعد الحداثة أقل تفاؤلاً. ويعرف عالم

(*) نسبة إلى الطريقة الفنية "Purism" التى تنتسب إلى Le Carbusier وأسسها فى بداية القرن العشرين وتؤكد على نقاء الشكل الهندسى وصفائه، ونبعت من رفض النزعة التكعيبية، وتميزت بالعودة إلى الموضوعات والأشياء التى يمكن التعرف عليها. (المترجم)

ما بعد أوشفتز وما بعد هيروشيما الكثير عن أهوال التجديد واستخدام الذرائعية(*) وتسفر علاقة مفتعلة وغير متجسدة مع العالم عن بشر يغدون أشكالاً يتعين "معالجتها" أو موادًا يتعين "إعادة استخدامها وتدويرها" (والفيلم الوثائقى لآن رينيه Night and Fod (١٩٥٦) عن معسكرات الاعتقال النازية يحتوى على بعض الدلائل الحية لنتائج هذه الأعمال التجريدية، فالبشر جرى اختزالهم إلى قطع غيار: مجزءون، مصنفون فى أكوام، الشعر لحشو الوسائد، الجلد للصابون والأباجورات). ولا ينبغى أن يتاح للعلم لكى "يتقدم" وفقًا لقوانينه الذاتية الخاصة به دون الاهتمام الواجب بتأثيره فى الأجل الطويل على العالم والقاطنين فيه. ونتيجة لذلك فإن جينكس Jencks يريد أن يقترح على الفن المعمارى ما بعد الحديث أن يستمد بعض العبر الأخلاقية والإيكولوجية التى علمنا إياها الماضى عن غير قصد وكما فى فيلم Zabriskie Point فإن أى شخص يرفض الافتراضات المتعجرفة للصفوة الحداثية سوف يكتشف حقوق البيئة:

"ربما سوف يجرى فى المستقبل، مع وجود الأزمات البيئية وازدياد نزعة عولمة الاقتصاد أو الاتصالات وكل تخصص على وجه الاحتمال التشجيع، بل فرض الاهتمام بالأشياء التى تتفاعل فيما بينها، الصلات بين اقتصاد متنام، أيديولوجية التعبير المستمر واللا نهائى، وأولئك الذين لا يدركون أن العالم كل لا يتجزأ مصيرهم تلويث العالم".

إن الفن المعمارى لما بعد الحداثة فى رده المناوئ لاحتقار الحداثة للفضاء ذى الطابع الشخصى، وبذلك يعيد النظر فى الاحترام الحرفى لما هو محلى وتقليدى، فإنه يعيد إدراج المكان بينم يواجه تحدى العولمة الحاضرة وهذا التركيز المزدوج، التعامل مع المكان وذلك الذى يهدد بتآكله، لإمكانية شبكات الاتصال العالمية هو الذى يكون محور اهتمام المهندس المعمارى لما بعد الحداثة. ولما كان الفن المعمارى هو أكثر أشكال الفن واقعية، والأكثر ثباتًا فى الفضاء، فإنه يحظى بعلاقة حميمة بمسائل الحضور(**)، الأصل والمنشأ، وامتداد الجذور فى الأرض والمسكن. ونالت هذه المفاهيم

(*) Instrumentalism تترجم أحيانًا إلى الأداتية أو الوسائلية، وهى ضرب من البراجماتية قال به جون ديوى، وملخصه أن المعرفة أداة للعمل ووسيلة للتجربة وأن كل تفكير إنما هو أداة للسلوك ووسيلة لتنمية الخبرة، وأن الحقيقة لا توجد إلا عندما تكون قابلة للاستعمال باعتبارها مفيدة فى آخر الأمر. (المترجم)

(*) راجع الهامش المتعلق بمتيافزيقا الحضور صفحة . (المترجم)

نقداً عنيفاً من فكر ما بعد الحداثة. وعالم الإنترنت الافتراضى هو أحد التطورات التى تفرض تحدياً خطيراً على المهندسين المعماريين الذين اعتادوا تحقيق مشروعات فى عالم الواقع وإذا كان يتعين الآن المساواة بين التحرر وغزوات ركوب زلاقات الأمواج المبهجة على شبكة المعلومات، التى يبدو أنها تعد بعالم افتراضى آخر، غير مرتبط بالأضرار أو التقييدات الأرضية، فكيف يكون من المفترض أن يضطلع المهندس المعمارى بعملية الإنشاء والبناء مستقبلاً؟ وكما رأينا فإن المهندس المعمارى شعر فى الماضى بأنه يجب عليه– بوصفه قوة خلاقة بطولية– أن يضطلع بعبء مسئولية بناء السياق الصحيح الحسن للمجتمع.

وفى عالم ما بعد الحداثة، فإن القيود المفروضة على مكان معين يبدو أنه يجرى التحايل عليها. ولا ينبغى للمرء ألا يكون له أو يعرف أى جيران ولكن بدلاً من ذلك عليه أن يكون على اتصال منتظم وأحياناً حميمى مع أناس من جميع أنحاء الكرة الأرضية لم يحدث أن قابلهم أبداً بصفتهم هذه، طبقاً للأفكار والمفاهيم التقليدية عن اللقاء غير المتوقع.

ولا يمكن بمواجهة هذه التطورات أن توجد عودة نوستالجية إلى فكرة المكان عتيقة الطراز. والحق أى اشتياق كهذا لمكان جغرافى ثابت محدد وأى احتفاء كهذا بالهوية المتأصلة غير الإشكالية يعتبر رجعياً من قبل ثقافة كونية حركية تناصر التهجين المنفصل عن سياقه وتزاوج الاختلافات الثقافية. وجاء رد فعل المنظرين المعماريين على التحديات التى تواجه مهنتهم بطرق مختلفة.

إن كينيث فرامبتون Kenneth Frampton، وهو لا يناصر جينكس Jencks ورؤيته لما بعد الحداثة يوافق مع ذلك على أن المشروع الحداثى يشهد نهايته، وأن ما يأتى بعده يتعين إعادة التفكير فيه على نحو جذرى وفى بحثه H. Faster, ed. Postmodern culture Towards a critical Regionalism (١٩٨٢) يتقبل حقيقة أن التحديث لم يعد من الممكن الاحتفاء به، كما كان من قبل سابقوه الحداثيون، بوصفه مفتاح التقدم ومثل هذا الإيمان الأعمى بقوة التكنولوجيا وكذلك عودة الحنين إلى الماضى ما قبل الصناعى، من غير الممكن استمرارهما ودوامهما، ويعترف فرامبتون فى الوقت نفسه بالأخطار المتأصلة فى حركة طليعية ذات إحساس متغطرس بأهميتها وحقيقتها، ومع

ذلك فهو غير مهيأ للانزلاق إلى استسلام سياسى؛ إذ إنه ما زال يبحث عن السيطرة النقدية على زمام المجتمع ويدافع عن أن هذا الموقف يمكن أن يتحقق على نحو أفضل عن طريق "مؤخرة Arrire- Gorde لا تغويها "الروايات الكبرى" للحداثة، والتى ما زالت مكرسة لمقاومة الأشكال المهيمنة للأيديولوجية.

ويركز الشكل ما بعد الحداثى عند فرامبتون على الفن المعمارى الذى يمكنه أن يتوسط بين "اللا مكانية الموجودة فى كل مكان فى بيئتنا الحديثة" وموقع معين. ويمكن فهم اتجاه فرامبتون بمقابلته بما يقف مناوئًا له:

انظر إلى هذا الاحتفاء الطرب بالمدينة الأمريكية- ذلك النقيض للبيئة المتكاملة تمامًا، ذلك العدو للمشروع الحضرى- من قبل بودريار المرشد الروحى (غورو guru) للابتهاج بما بعد الحداثة فى كتابه : America (١٩٨٨) :

"لا، إن الفن المعمارى لا ينبغى أن يكتسب صفة إنسانية. فالفن المعمارى النقيض، النوع الواقعى (ليس النوع الذى تجده فى أركوسانتى بالأريزونا الذى يجمع معًا كل التكنولوجيات (" Soft" فى قلب الصحراء) النوع غير الإنسانى الوحشى الذى يتجاوز حدود الإنسان صنع هنا- صنع نفسه هنا- فى نيويورك، دونما اعتبار للإطار المحيط، أو الرفاهية أو الإيكولوجيا المثالية. لقد اختار التكنولوجيات "Hard"، بالغ فى كل الأبعاد، جازف فيما بين السماوات والجحيم.. الفن المعمارى الأيكولوجى، المجتمع الإيكولوجى ذلك هو الجحيم المعتدل للإمبراكورية الرومانية فى مرحلة الانحطاط".

ويزدرى بودريار الاعتبار "Soft" للمقياس الإنسانى والمحيط المحلى ولا يتعين لما بعد الحداثة، بتكنولوجياتها الجديدة المثيرة، أن يعوقها العبء الثقيل لما هو إنسانى باهتمامامه المبتذلة. وبدلاً من ذلك فإنه يبجل تشابكات الطرق الحرة وذلك النقيض للخبرة الحضرية الأوروبية، لوس أنجيليس:

"لا أبراج ولا قطار الأنفاق فى لوس أنجيليس، لا ارتفاع عمودى أو امتداد تحت الأرض، لا حميمية أو جماعية، لا شوارع أو واجهات

المباني، لا مركز أو آثار، فضاء خيالي غريب، تتابع شبحي وغير متواصل لجميع الوظائف المختلفة وكل الأمارات دون ترتيب تدرجي- استعراض خرافي للا مبالاة، استعراض خرافي للا مبالاة، استعراض خرافي لمساحات غير متميزة - قوة الفضاء النقى، المفتوح، النوع الذى تجده فى الصحراء".

ويتصدى فرامبتون، على وجه الدقة لهذا القبول غير النقدى لانحطاط المشروع الحضرى. وينشد تحطيم بلاغة المحاكاة هذه وفقدان الإحساس الواقعي بمبان تردد، بتفاعلها مع فرادة مواقعها، صدى رنين "كثافة" معينة من الخبرة والتجربة ويدعو فرامبتون- مقوضًا التفوق الذى لا نزاع فيه بخلاف ذلك للعين على الحواس المتبقية- إلى فن معمارى يستجيب للمحسوس والملموس: "إن المرونة المحسوسة للشكل المكانى وقدرة الجسد على أن يدرك البيئة على نحو مغاير للرؤية وحدها تفترضان وجود إستراتيجية ممكنة لمقاومة هيمنة التكنولوجيا العالمية". وقد أشار إلى اللمس والشم والنطاق الكامل للإدراكات الحسية التكميلية التى يسجلها الجسم المتغير بوصفها وسيلة لإعادة إدراج ما هو إنسانى فى "تجربة" المكان ويعتبر فرامبتون، رافضًا الصرخات التدميرية التى تعلن أن الجسم آيل إلى الزوال والإهمال فى العصر "اللا بعد إنسانى"، أن نوع ما بعد الحداثة الذى يدعو إليه يتيح انبعاث ما يسميه ليوتار "السرديات الصغرى" أو "المشروعيات المحلية".

وثمة منظر آخر مثل فرامبتون يتخذ موقفًا مناوئًا للإمكانية السائدة للفن المعمارى ما بعد الحداثى، ذلك هو فردريك جيمسون Jameson وهو أيضًا يعترف فى "ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكى" A. Gry, ed, Studying Cultue (١٩٩٣) بالتحجر ذى الطابع المؤسساتى للحداثة الذى تقف ضده ما بعد الحداثة كما يحاول إعادة اختراع التجريب الفنى- أمارة على الفن المعارض، النقدى الذى يحطم بأسلوب بدائى الطرق ذات الطابع التقليدى فى رؤية الأشياء- مع عدم الوقوع فى الوقت نفسه فى شرك الحداثة، التى سرعان ما أصبحت تتساوى مع النزعة النخبوية بسبب مصاعبها المتشددة. ويرى جيمسون أن مجموع اليأس ما بعد الحداثى، التخلى التام عن أى محاولة للإسهام على نحو إيجابى فى البيئة الحضرية، اختصره (فى كبسولة) فندق Bmarntura فى لوس أنجيليس. وهذا المبنى يفسد تجربة المكان. بينما قدمت مدينة

القرن التاسع عشر، بيت المتسكعين الهائمين على وجوههم، ساحة للاجتماع (منتدى) للإثراء في مقابل هذه الفندق الذى يبطل الارتياد والاستكشاف. ولا يشجع على القابلية للتنقل المستقلة، بحيث يضطر الزائرون الذين لا يخامرهم سوء الظن وبإذعان إلى تسليم أنفسهم إلى "آلات الانتقال" التى تقودهم من موضع منعزل إلى موضع آخر، وبدلاً من "كثافة الموضوع المدرك بالحواس" الثرى الذى نشده فرامبتون فإن هذا الفندق يقلل من كثافة المكان بنقض أى تقدير للحجم. ويمكن لهذا المبنى أن يترك أى انطباع عام سريع ولا يمكن إدراك أى وضعية ممتازة مؤقتة يمكن من خلالها التوصل إلى بعض الإحساس بالمكان بيد أن هذا لا يعنى القول، عن طريق التعارض، إن المكان الحداثى النزعة زود الزائر بأماكن ساكنة غير متحركة ذات رؤية ثابتة تتمتع بمزايا منظورية فى هيئتها الوضعية بحيث يمكن الإشراف على الأوضاع المحيطة، بل بالعكس، وإن أنصار ما بعد الحداثة أطروا على الفضاءات الديناميكية حتى ولو كانت تحدث دوارا ولكن يمكن اختبارها فى حد ذاتها (إن كتاب Bwlding in Framce: Build-ing mlran, Bulding in Ferre- Conaract (١٩٢٨) لمؤلفه Sieg Fried Giedian يجمع الحد الأقصى من الأوصاف المبهجة لمبان مثل برج إيفل وجسر Tranaporter فى مرسيليا وهو ما يعتبر بمثابة الريادة فى الفن المعمارى الحداثى النزعة، الذى ينسق ويزاوج بين التجارب المكانية المسببة للدوار والمقوضة للأسس- ومع ذلك فهى مثرية) تلك الندرة فى التجارب هى التى يندبها جيمسون وهذا المبنى بسطوحه العاكسة المعتمة يعتبر أنه يصد المدينة الممزقة الخارجية رافضًا أى اتصال بها، وبالتالى فإنه ينطوى على تدمير ذاته وليس فى وسعه توليد أى معنى من داخل ذاته والنتيجة هى "التباس مضطرب".

ويلتمس جينكس Jencks شيئًا مختلفًا. وهو يفهم ما بعد الحداثة ليس بوصفه قيمة تدميرية مجردة من المعنى أو قيمة رفض شكية، بل بالأحرى بوصفها إحاطة ظاهرية التناقض بالنسبية المطلقة أو الكلية المجزأة فهى تحد لمحاولات تصنيف ما بعد الحداثة كأى شيء واحد. والمنظر المعمارى الآخر Robert Ventuer الأكثر ارتباطًا بمصير ما بعد

الحداثة يساوى أيضًا بين ما بعد الحداثة ومزيج من مختلف الأساليب والنهوج:

"لم يعد فى استطاعة المهندسين المعماريين أن يتحملوا التخويف باللغة الأخلاقية المتطرفة فى تزمتها للفن المعمارى الحديث الأرثوذوكسى. وأنا أفضل عناصر هجينة وليست "حرفة خالصة"، توفيقية وليست "نقية"، مشوهة وليست "واضحة المعالم"، ملتبسة وليست "مترابطة باتساق وانتظام، منحرفة وكذلك لا شخصية، مملة وكذلك "مثيرة للاهتمام"... وأنا أناصر الحيوية التبشيرية على الوحدة الواضحة وأنا أدرج ما هو غير مرتبط ببعضه وأنادى بالازدواجية "Cantractian and Conplerity in Architetcure، ١٩٨٨".

وقد سخر Venture من النقاء غير المرن وذى الحد الأدنى للمعماريين الحداثيين مثل Mies van der Rohe (*) الذى أعلن مبكرًا فى القرن العشرين "القليل كثير"وكان رده "القليل مضجر"، واحتفى بالحيوية التبشيرية لأماكن مثل لاس فيجاس وتتكون الكازينوهات والمطاعم والفنادق والبارات الموجودة فى لاس فيجاس فى معظم الأحيان من أمارات ضخمة تستهدف استرعاء نظر سائقى السيارات الجائلين الذين يطوفون فى ذلك المكان من أجل إنفاق الأموال. وكما يلاحظ فى كتاب آخر Learning From Las Vegas "العلامة أكثر أهمية من الفن المعمارى.. العلامة فى الواجهة، استعراض فظ والمبنى فى الخلف، ضرورة متواضعة". والعلامات ليست مجرد كلمات بل هى صور وهيئات وأشكال توضح الطبيعة المغرية للمكان. ويواصل موضحًا كيف يمكن أن تكون لاس فيجاس تجديفًا بالنسبة إلى المعماريين الحداثيين الذين يتمسكون بدقة بتعليمات

(*) مهندس معمارى ومصمم ألمانى (١٨٨٦- ١٩٦٩) صمم الجناح الألمانى فى معرض برشلونة الدولى لعام ١٩٢٩ ومبنى Seagram فى نيويورك (١٩٥٤- ١٩٥٨)، وتولى إدارة مدرسة الفنون التطبيقية فى فيمار المسماة Bauhaus والتى تميزت بنهجها الوظيفى فى الفن المعمارى والتصميم الصناعى فى الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٤ . (المترجم)

التوراة التي تحرم "الصورة المحفورة"(*) باسم التعبير المكاني الخالص،

"لقد ركز الفن المعماري الحداثي إبان السنوات الأربعين الماضية على الفضاء بوصفه العنصر المقوم الأساسي الذي يفصل فن المعمار عن التصوير والنحت والأدب.. وتتباهى تعريفاتهم بوحدانية الوسيلة وفرادتها: وعلى الرغم من أن النحت والتصوير يمكن أن يكتسبا في بعض الأحيان خصائص فضائية فإن فن المعمار النحتي والتصويري غير مقبول؛ لأن الفضاء المكاني مقدس".

والمثال الذي يستخدمه لتوضيح حجته مقنع للغاية: فالجناح الألماني في معرض برشلونة الذي صممه Mies Vander Rohe ووصفه Plter Behres في كتابه Le Stule In-ternatimal (١٩٨٧) يعتبر "الصرح الذي سوف يتم ذكره بوصفه أجمل جميع إنشاءات القرن العشرين، فالقواعد العالمية التي استخدمها في كمرات الصلب التي ملأها بالزجاج والطوب أدخل فيها- ولكن دون أن يفسدها أو يخل بها- تمثالاً وحيداً من نحت كولبي(**) لامرأة عارية".

وكما يشير Venturi استخدمت الموضوعات الفنية لدعم الفضاء المعماري على حساب محتواها ذاته. وكان تمثال كولبي في برشلونة يظهر بالمغايرة ميزات الفضاءات المخصصة: وكانت الرسالة ذات طابع معماري في الأساس".

وإذ يشبه تمثال كولبي إلى حد ما مصباح Bauhans المذكور أعلاه،فإنه تناسب مع التصميم الشامل، ليس بحد ذاته وإنما كحيلة تطلبها تزيين المبنى في ذلك الموضع، في ذلك المكان المحدد والمعين مسبقًا. والتمثال الذي لا يحدث نغمة متنافرة تفسد تناسق المبنى فإنه يمحو نفسه حقًا، ولا يعبر من الناحية الرمزية عن أي شيء بارز ومتميز وإذ يحتفي Vanturi بلغة "العلامات" فإنه يثني على مزايا "معمار الاتصال

(*) إشارة إلى ما جاء في سفر الخروج (إصحاح ٢٠: ٤- ٥): "لا تصنع لك تمثالا منحوتًا ولا صورة ما مما في السماء وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض. لا تسجد لهن ولا تعبدهن". (المترجم)
(**) Kolbe (١٨٧٧ - ١٩٤٧) : نحات ألماني. (المترجم)

الجرىء المقدام" مفضلاً إياه على "معمار التعبير الفطن الدقيق". بيد أنه يمكن إثارة سؤال: كيف يمكن للمرء أن يعبر بجرأة وتميز إذا كانت الوسيلة التى يستخدمها هى وسيلة تتكون من المعارضة وحرية الحركة (اللعب) والتنافز والانتقائية و"التنوع المفرق"؟

ولنعد إلى نقطة البداية: هل يمكن أن نكون متأكدين من البيان الذى جاء فى نهاية فيلم أنطونيونى Zabriskie Pornt عندما نسف المنزل الحداثى، وهناك فى الفيلم تحول يمكن تسجيله بين تفجير المنزل والصور المتتالية للسلع الاستهلاكية المتفجرة. والمنزل نفسه مثال على عمل مهندس معمارى من أمثال فرانك لويد رايت(*) ، وكان شديد الحرص على الصفاء والنقاء بحيث أعد شكلاً تمسك فيه حرفيًا بنزعة الحداثة، واستخدم على نطاق كبير مواد بناء مثل الخشب والحجر والتى تآلفت على نحو لبق مع الجو الطبيعى المحيط فى نوع من الإشفاق على البيئة الطبيعية. وعندما يتغير المنظر إلى السلع الاستهلاكية فإن الألوان تغدو باهتة على نحو مصطنع وتنطلق الموسيقى مبرزة انخفاض حدة التوتر حالما يتم التخلى بابتهاج عن هذه الرموز للثقافة المادية النزعة. وبينما تظهر المرأة مترددة إزاء التخلص من الفيللا فإن بقية الأشياء الأخرى يتم التخلى عنها دونما إبطاء فهل المرأة ترفض بالفعل نزعة الحداثة وتحتضن ما يأتى بعدها- أى ما بعد الحداثة؟ ومن المرجح أنها تضع فى الممارسة العملية سياستها الراجيكالية التى عثرت عليها حديثًا وهل يمكن مساواة ذلك بنظريات ما بعد الحداثة لكل من Jencks و Ventuer اللذين ليس لديهما حسابات لتصفيتها مع الرأسمالية والثقافة الاستهلاكية؟ والحق أن الأول يذهب إلى حد بعيد بحيث يعلن أن مجتمع اليوم يمطرنا بوابل من الوفرة الزائدة من الاختيار، ويرى أنه يغمرنا "بخيارات تثير فينا الحيرة لكثرتها" ونستحم فى جو من "التعددية الواسعة الانتشار". ويضيف "دون وجود

(*) F. Lloyed Wright (١٨٦٩ - ١٩٥٩) مهندس معمارى أمريكى شهير ترك بصماته على الفن المعمارى الأمريكى وأسهم فى بناء مهم من الإنشاءات المعمارية الشهيرة. (المترجم)

سلطة معترف بها ومركز قوة فإن كثرة من الجماعات المهنية (وحتى أقطار بكاملها)" تشعر بأنها تقع ضحية لثقافة عالمية ولعالم التجارة والسوق اللذين يثبان بصورة متقطعة فى اتجاهات مختلفة.(what is Past- Modernism?)

إن هذه "الجماعات" و"البلدان" التى تقع على نحو قلق على تخوم هامش عالم ما بعد حداثى يتقلص ويتوسع على نحو لا يمكن التكهن به- وهى تعانى مثل معاناتها من مرض "البارانويا المعتدل"- لا يمكنها أن ترى مجرد المتع التى يحاول جينكس Jencks أن يوضحها لها. وهى ترى السخرية الواردة فى محاكاة Ricardo Bofill الكلاسيكية Verssiles For the Masses، وتنعى حقيقة أن Venturi يظن أنها "تشعر بجلسة غير مريحة فى أحد الميادين" وربما كانت هناك صلة مشتركة بين معظم المنظرين المعماريين لما بعد الحداثة وبين تدمير المرأة المتردد للمشروع الحداثى اليوتوبى متحولة إلى نخبوية، وتفجيرها بلا تردد لرموز الثقافة الاستهلاكية، راغبين فى أن يكونوا جيمسون وفرامبتون. وما زالا متمسكين على الأقل بفكرة نقد ما بعد الحداثة التى هى أيضًا ثقافة مضادة لما بعد الحداثة. بيد أننا إذا ما استشهدنا بالكلمات الختامية لجيمسون فى كتابه المذكور فإن هذه الفكرة ينبغى أن تظل محيرة، وعسيرة الإدراك، ولا توفر لنا أساسًا متينًا لكى نبنى عليه:

> لقد رأينا أنه ثمة طريقة تكرر بها ما بعد الحداثة أو تقيد إنتاج- تقوى- منطق الرأسمالية الاستهلاكية، والسؤال الأهم هو ما إذا كانت توجد طريقة أيضًا تتصدى لهذا المنطق وتقاومه. ولكن هذا سؤال يجب أن نتركه مفتوحًا دون إجابة.

الفصل الثامن

ما بعد الحداثة والفن

كولن ترود Collin Trodd

لقد برزت ما بعد الحداثة كأداة نقدية تصف سمات الفن "الجديد" فى سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين وانتهت إلى ستة أنواع أو روايات مختلفة على الأقل: مثل تلك التى تقاوم الشدة المنتشرة فى كل مكان لوسائل الإعلام الجماهيرية من خلال الدفاع عن الصفة الاستثنائية المحتومة والسلطة النقدية للفن الرفيع (التصوير الميتولوجى التاريخى عند Anselm Kiefer) ، ومثل تلك التى تسعى باحتضانها لنشاط الثقافة الشعبية، إلى الإفلات من النزعة النخبوية للثقافة الرفيعة عن طريق الاهتمام بتقنيات وتكنولوجيات الميديا (الصور المكونة من الملصقات عند Dard Salle)، ومثل تلك التى تنشد وتجسد رغبات وتطلعات تلك الجماعات الثقافية والاجتماعية التى همشتها أو تجاهلتها الثقافة الرفيعة (العمل النظرى للفنانة النسائية Mary Kelly)، ومثل تلك المجموعة من الممارسات الساخرة وذات المحاكاة التهكمية التى تحفر عميقًا فى طبيعة التجربة المعاصرة لكى تبين أن الواقع قد استوعبته عمليات محاكاة لا نهائية للصناعات الاتصالية (تصوير(*) الهندسة الجديدة" neq-geo عند Peter Halley)، ومثل تلك الممارسة النقدية التى تبغى تعريف الاستهلاك بوصفه فراغًا لا نهائيًا لكنه عملية مركبة

(*) حركة فنية معروفة أيضًا باسم Simulationism نشطت فى نيويورك، وتعمد إلى أن تبين أن الهندسة أداة للسيطرة الاجتماعية وتسترعى الانتباه إلى المتضمنات سيئة الطالع للتوسع فى استخدام الأشكال الهندسية فى الفن الحديث. (المترجم).

فى المشهد الاجتماعى (الصور المركبة بعملية توليف فنى Photomontage عند Babara Kruger وأخيراً ذلك الشكل من الفن التصويرى "الشعبى أو الديموطيقى"(*) المناهض للفن الحداثى فى اهتماماته وقيمة ("التيار الرئيسى الحديث" للتشبيه القائم على الصور عند Glibert و George) .

وقد أتاح هذا التعدد فى توجهات ما بعد الحداثة للفنانين مهاجمة الطابع الرائد المزعوم لنزعة الحداثة، وإعادة توجيه الممارسة الفنية، وتوسيع النطاق الإنتاجى للفن وتطوير النهج الشامل فى استخدام الثقافة وموضوعاتها. وبالتالى فإن الكثير من الفنانين والنقاد رأوا فى هذا التنوع أمارة على توافر طاقات ثقافية جديدة ولكن هل من الممكن، كما قد يحق التساؤل، أن نرى فى هذه "الطاقات" محاولة ما تجاهد فى التفاعل مع المشهد الاجتماعى لما بعد الحداثة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل ما بعد الحداثة الفنية تبدى ملاحظات على الاقتصادات الجديدة المتعلقة بالعمل ووقت الفراغ والاستهلاك؟ وهل لديها ما تقوله عن مجال اجتماعى تميز بتخليص الأسواق المالية من القيود وتحريرها وبالتالى سهولة انتقال رأس المال، والنمو الذى لا يرحم للخصخصة وتدويل تقسيم العمل، وإدخال نظم تصنيع "مرنة" وتطوير منتجات ثقافية متخصصة والوجود الكلى للحملات الإعلانية "المتناسبة مع الأذواق والعادات"؟ وإذا كان من الممكن الإشارة إلى النماذج المختلفة لما بعد الحداثة، فهل من الممكن التمييز بين نزعة ما بعد الحداثة التى تسعى إلى مقاومة لما بعد الحداثة وبين نزعة ما بعد الحداثة التى تحتضنها؟ وهل من الممكن، كما قد يحق أن نستمر فى التساؤل، التمييز بين نزعة ما بعد الحداثة المعارضة ونزعة ما بعد الحداثة الانتقائية؟ وإذا كان من وسعنا القيام بهذا التقسيم فهل يساعدنا على الإشارة إلى أشكال "جيدة" وأشكال "رديئة" من هذا الفن؟

ونبدأ معالجة هذه الأمور بالعودة إلى الطريقة التى نوقشت بها الحداثة فى أواخر سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين. وقد تركزت الانتقادات الموجهة للحداثة، رغم

(*) إشارة إلى اللغة الهيروغليفية فى مرحلتها المتأخرة. (المترجم)

تعدد أشكالها، على الاعتقاد بأنها قمعية وتحليلية ومعتدة بذاتها. وبذلك فإن ما بعد الحداثة، في معارضتها لطابع الحداثة المنطوى على عناصر متناقضة تلغى بعضها البعض والتى أدينت بحكم غرورها، ورغم تجديدها للرمزية والباروديا والاقتباس السردى يمكن أن تقترن ببعث الفن ذاته وإحيائه. وإذ تنطوى ما بعد الحداثة على فن الإنشاء والتصوير والرسم والنحت فقد قام بدراستها نقاد من أمثال Charles Jencks وHalFoster و Rasalind Krauss و Douglas Cruimp وCraig Owens و B. Buchloh وA. Bonito Oliva وكلهم ضليعون فى كتابات دريدا وفوكو وبودريار.

وهل التقسيم بين حداثة موحدة متراصة أو عالمية شاملة أو مقفلة وبين ما بعد حداثة متنوعة ومتعددة ومنفتحة، وهو تقسيم واضح للغاية فى العرض الشعبى عند Jencks لهذا الفن الجديد، دقيق كلية؟ وهذا السؤال مهم لأن قيمة ما بعد الحداثة وقوتها النقدية تتشابكان مع نقدها للحداثة.. ويمكن أن نحكم قبضتنا على هذا الموضوع بأن نفحص بتفصيل أدق طبيعة هذه القراءة لتطور الفن الحديث.

لقد زعم النموذج المهيمن لشرح الفن الحداثى أنه بمثابة فن "بشأن أو عند" الفن وفى حالة فن التصوير عنى هذا الكشف التدريجى عن الجوهر الشكلى للوسيلة وعندما أعلن الناقد الحداثى المبكر Clive Bell فى ١٩١٤ أن كل الرسم التصويرى العظيم سجل شكلاً مهمًا فقد عنى أن تلك الأعمال الفنية توفرت لها قيمتها الخاصة ويتعين الحكم عليها بمعايير جمالية. وتزعم هذه القراءة للحداثة أنه فى حالة الرسم التصويرى فإن تاريخ الفن الحديث هو تاريخ التطهير الذاتى عن طريق استبعاد جميع المؤثرات "الخارجية" إلى أن نواجه بشكل مطلق من الصفاء البدائى الأصلى الإسبارطى من تجريد ما بعد التصويرى.

وقد أصبح هذه الموقف، الذى كان أول من أبرزه فى تعبيرات فلسفية صريحة الناقد الأمريكى Clement Greenberg، عقيدة حداثية كلاسيكية فى ستينيات القرن العشرين. ويرى جرينبرج فى Modernist Painting (١٩٦١) أن الحداثة تخلق- بتأسيس استقلاليتها فى التعبير- الظروف لظهور فن نقى يواصل متابعة أجندته

الوحيدة. ويعنى الرسم صنع عمل "أصيل" بالاعتماد على طبيعته المادية المعنية. وهكذا تنبأ جرينبرج بأن الفنان الحداثى سوف يكرس المزيد من الوقت لطبيعة وسيلته: استواء لوحة القماش، والحقيقة المادية، والمستوى العمودى للصورة، وسطوع أو عتمة ألوانه، وشكل السناد ووجود الإطار. وتعين على هذا الشكل من الحداثة، الذى ينظم نفسه بوصفه ممارسة مهمة بذاتها متطلعة إلى داخلها، أن يتطور من خلال الاستبعاد الصارم لكل عناصر الزخرفة والتزيين وقد أصبح هذا الاحتفاء بالصفة الاستثنائية الفريدة المتعذة اجتنابها للحداثة- قدرتها على إرساء قيمة فنية دون الارتباط النقدى بالمسائل الاجتماعية والسياسية- الطريقة السائدة فى تقدير ممارسة الفن المعاصر، وقد أضحى جرينبرج من نواح عديدة والذى كان أول ناقد يعترف بأهمية عمل Jack-oom Pollock(*)، أهم شخصية ارتبطت بالنموذج الحداثى بعد انفجار التعبيرية التجريدية فى أواخر خمسينيات القرن العشرين. ومن الملحوظ أن الفنانين الحداثيين الأمريكيين "الكلاسيكيين" فى هذه الفترة من أمثال Jules Olitski وDonald Hudd و Robert Morris و Rrank Stella و Dan Flavin استخدموا السرد البلاغى الذى قدمه جرينبرج لتبرير طابع تجريبهم الفنى.

ولا ينبغى أن يبهرنا نجاح جرينبرج فى تقديم نظرية لتطور الفن الحديث بوصفه عملية تطوير داخلى عن إدراك أن نزعة الحداثة ذات تاريخ أكثر تعقيداً مما يقدمه هذا النموذج والحق أنه لا ينبغى أن يدهشنا أن نموذج الحداثة عن جرنبرج لا يفسح مكاناً للدادية والسيريالية والتركيبية، وكل هذه الاتجاهات نشدت ربط الفن بالسياسة بغرض توليد رؤى للتحرر الاجتماعى والثقافى وتضمنت الحداثة فى هذه الحالات الثلاث مناهضة ومعارضة شكل وطبيعة المجتمع الحديث: بانتقاد عدمية الرأسمالية، والتشكيك فى الإدارة الاجتماعية للتجربة العادية، وخلق رؤى يوتوبية يندمج فيها الفن مع النسيج الاجتماعى للحياة الحديثة.

(*) رسام أمريكى (١٩١٢- ١٩٥٦) كان شخصية بارزة فى الحركة التعبيرية ولكنه ابتداء من ١٩٤٧ كان على رأس الفنانين الذين اشتهروا بما سمى Action Painting وهو أسلوب تجريدى فى الرسم شكل تياراً فى الحركة التعبيرية التجريدية. (المترجم)

لقد أعلن نقاد وفنانو ما بعد الحداثة، بدمجهم كل أشكال الفن الحداثى فى نموذج الحداثة عند جرينبرج، ارتيابهم فى الأرثوذوكسية الثقافية المتوطدة عن طريق تطوير ثلاث استراتيجيات مختلفة فى أواخر سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين. وقد أصبح ممكنا من خلال هذه "الالتزامات" الزعم بأن ما بعد الحداثة راديكالية وثائرة على العادات والتقاليد المتوارثة. وشملت ضروب الهجوم هذه: تقديم تشكيلة من الممارسات المستندة إلى نصوص كفحوص راديكالية للآلية المؤسسية لعالم الفن، وتعريف الفنان بوصفه قناة لنشر الفن غير النقى ولكنه الشافى المداوى؛ وتحديد "الفن الاستيلائى أو الاستحواذى"(*) بوصفه وسيلة لوأد فكرة وحدة الموضوع الفنى وفرادته الاستثنائية.

وماذا كانت الدوافع الكامنة وراء هذه الحركات الثلاث؟ أولا إن الأعمال الموقعية المحددة للنفان البلجيكى Marcel Broodthaers والفنان الألمانى Tans Haacke كانت من المفترض أن تكشف الحيل التى استخدمتها المتاحف وقاعات العرض الفنى. ثانيًا إن التشكيل الجديد عند الرسام الألمانى Anselm Kiefer، فى اعتباره طريقة Picture Plane مثيلاً لفضاء عنيف حيث جرى انضغاط وتشويه أمارات التاريخ، أخذ فى مساءلة الالتزام المتبقى للحداثة بفكرة الجمال بوصفه حقيقة، ثالثًا وفى أكثر أشكالها حيوية، تلك المتعلقة بفنان الهندسة الجديدة neo- Geo أو نصير المحاكاة Peter Halley النيويوركى فإن الاستحواذ على "أيقونات" الحداثة كما عند Piet Modrian أو Barneu Newtman اعتبرت بمثابة طريقة لمعالجة العلاقة بين الحداثة والمؤسسات الثقافية والاقتصادية فى الدولة الرأسمالية الحديثة.

وبما أن هذه الحركات الثلاث مترابطة فإن الحركة الأولى تتعامل مع فكرة وكالات الفن الحكومية، وتهتم الثانية بالخواص الاتصالية والتعبيرية للرسم، وتتعرض الثالثة لتدفق السلطة فى نطاق اقتصاد "عولمى"- وسوف تنتظم هذه المقالة من حول ثلاث حالات دراسية مختلفة نابعة من كل ممارسة من هذه الممارسات.

(*) الممارسة أو التقنية الفنية التى يقوم بها الفنان لإعادة رسم وتصوير الأعمال الفنية والرسوم والصور الشهيرة وغيرها من الأعمال واعتبارها من عمله الخاص. (المترجم)

وتشمل دراسة الحالة الأولى موضوعًا من العرض الإنشائى(*)، بما يعنى فى عمل Broodthaers و Haack التشكيك فى الاعتقاد بنقاء وطابع التعريف الذاتى لموضوع الفن الحداثى. ويحاول عمل Broodthaers ، الذى طور كثافة جديدة عقب الأحداث الراديكالية لعام ١٩٦٨، أن يتحايل على التقسيم العقلى للعمل الذى يساند ويدعم سلطة قاعات العرض الفنى. وإذا اعتبر نفسه مثيلاً لمتحف خيالى- "Musee d' Art Modern" كتب وصفًا لفنه منطلقًا من موقف المؤسسة المتحفية والثقافية وقد تمكن عن طريق الجمع بين مجالى الإبداع والنقد من أن "ينطق" الفن ضد اللغات المؤسساتية التى شكلته. وبهذا المعنى فإن إنكاره لتقسيم العمل الذى حدد المتحف تحدى أيضًا ترابط السلطة الثقافية فى مؤسسات متشابهة.

وفى عمل Haacke فإن ما له أهمية ليس فقط موضوع الفن، بل النظام الذى يشكل ويدير وينظم الشبكات الاجتماعية للثقافة ولذلك فإنه عقد النية على أن يستجوب مؤسسات الفن الحديث. وقد أراد بإنتاج أعمال تركز على العلاقة بين قاعات العرض الفنى والهيئات التى تمولها أن يفحص الطريقة التى تضفى بها المهنة المشروعية على نفسها من خلال الرعاية الثقافية ويتساءل: ما الغرض الذى يخدمه الفن فى المجتمع الحديث؟ وما المصالح التى تخفيها رعاية الشركات التجارية؟ وهناك مثالان لهذه العملية وثيقًا الصلة بدراسة هذه الحالة، ففى ١٩٧١ ألغى متحف جوجينهايم -Guggen heim (فى نيويورك) معرض Haacke لأن الفنان رفض عرضًا باستبعاد عملين موضع خلاف يتناولان ممارسات بعض الأوصياء عليه. وتضمنت هذه الأعمال المعنونة Real Time Soaal Systems الرسوم التخطيطية والخرائط والصور الفوتوغرافية التى شكلت "خطة" بصرية للتفاعل بين القوة الاقتصادية والهوية الثقافية. وتعرضت "الخطة" بالتفصيل للأساليب التى حول بها مالكو الأحياء الفقيرة القذرة أنفسهم إلى شخصيات

(*) مصطلح Installation Art مصطلح أطلق على مجموعة من الممارسات النقدية فى أواخر الستينيات واهتم بالأوضاع التى يعرض فيها الفن واستكشف الشبكات الفضائية والاجتماعية والسياسية التى احتواها عالم الفن، كما اهتم بالنظم الإطارية المحيطة بقاعات العرض الفنى بوصفها فضاءات ثقافية، وبالاهتمامات السياسية لمولى المعارض والأوصياء على المتاحف وأرباب الشركات التجارية. (المترجم)

محترمة عن طريق المجال الثقافى وتناول العمل، بفحصه تدفق رأس المال من المجال "الخاص" إلى المجال "العام" العلاقة بين تراكم مختلف أشكال السلطة والهيبة والمركز.

وقد دعى Haacke بعد ثلاث سنوات إلى أن يعرض أعماله فى متحف -Wallraf Richartz فى كولونيا (ألمانيا)، ومرة ثانية فإن عمله تعرض للإيقاف من قبل المدراء الثقافيين لهذه المؤسسة وفى هذه المناسبة، فإن فن العرض الإنشائى عند Haake انطوى على إنتاج تاريخ تفصيلى للوحة مانيه Manet's Bunch Asparagus (حزمة الهليون) التى حصل عليها المتحف مؤخراً من أحد رجال الصناعة المحليين. واتخذ هذا التاريخ شكل قلب العلاقة بين الموضوع وشرحه، وشمل "العمل الفنى" مجموعة من اللوحات الجدارية، تقتفى كل منها أثر تاريخ ملكية لوحة مانيهز وانتهت هذه اللمحات الموجزة البيوغرافية برواية لـ هريان آبس H.j. Abs، الوصى على المتحف والمالك السابق للوحة مانيه. ولأن لوحته الجدارية الأخيرة استرعت الانتباه إلى علاقة H.j. Abs مع السياسات الصناعية والاقتصادية للرايخ الثالث؛ فإن المتحف طلب من Haake استبعاد هذا العرض الإنشائى.

وفى نطاق ما يسمى فيما وراء طليعية Trans Avant- Garde(*) ما بعد الحداثة، التى تقوم وسيطًا بين فن العرض الإنشائى وحالة الدراسة الثانية فإننا نجد فن الأداء الفوضوى- الروحى عند Joseph Beuys(**) وبالنسبة إليه فإن الفن كتجسيد للوعى المحصن هو القوة الديناميكية التى سوف تبعث من جديد المجال الاجتماعى والمادى. ومسعاه هذا فى الوحدة الصوفية بين النفس والعالم يعد سمة ملحوظة فى عمل أشهر

(*) تعنى هذه الحركة بالكشف عن الجذور السحرية للفن بالجمع بين الأنا والموروث الثقافى بما يولد جيلاً جديداً من الفنانين "الرحل". (المترجم)

(**) فنان ألمانى (١٩٢١- ١٩٨٦) من أقوى الشخصيات المؤثرة فى الحركة الطليعية فى أوروبا فى سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين وتكونت أعماله من تجميع مواد مختلفة من النفايات. وكان اللبد والشحم والدم والعظم من المكونات المقدسة (الفينيشية) فى أعماله. وعمل طياراً أثناء الحرب وسقطت طائرته فى منطقة القرم وأنقذه التتار وعالجوا جروحه بالشحم ولفوه فى غطاء اللبد. (المترجم)

طلبته Anselm Kiefe(*) وهو دائمًا، مردد صدى Beuys فى سبيل إعلان الخاصية التكفيرية لفنه، وبينما تجمع بلاغة Beuys التنبؤية بين الصيغة الصوفية للدادية والطابع المسرحى لفن الأداء فإن فن Kiefer يعود إلى الرومانسية الألمانية لكى يجابه تراثها المقلق. ويحدد- مثل أستاذه- قوة الفن كشكل للخصوبة السحرية؛ وسطوح رسومه غابات متنقلة من العلامات والجروح والأورام وتشابكت هذه المجموعة المختلطة من الطلاء التى غطت اللوحة بالانسياق والتنقيط والعلامات الهائمة المشكلة لها وعلى نحو دائم بسطوح جديدة وفضاءات جديدة وتشكيلات (مورفولوجيا) جديدة. ومن الجلى أن Kiefer يحدد سلطة الرسم بقدرته على ترجمة السرد والحكى إلى كثافة المواد المغيرة للشكل والهيئة. ويغدو الرسم فى مثل هذا السيناريو شكلاً من التعويذة والسحر: سوف يزيل ظلام الميتولوجيا التيوتونية (الجرمانية) لكى يواجه نزعتها البدائية ولا عقلانيتها. ويعد هذا التحول بعيداً عن "عالمية" الحداثة- الرفيعة سمة لدى شخصيات رئيسية أخرى ارتبطت بهذا النمط من فن ما بعد الحداثة. ويمكن رؤية الاعتقاد بأن العودة إلى فن الرسم تنطوى على العودة إلى ميتولوجيات الثقافة القومية فى عمل مواطنى Mark-us Luperis و George Basetitz حيث يتعرضان فى عملهما للثقافة الألمانية. وعلى الرغم من أنهما أقل تأثرًا بتعبيرات Beuys ذات الدلالة الغامضة عن طبيعة الفن، فقد حولا مثل Kiefer "ما بعد حداثته لما هو فورى ومباشر" من الأشكال المسرحية "لفن الجسد"(**) إلى أسلوب تعبيرى عنيف يتأرجح بين "الأسطورة" والسيرة الذاتية "البيوجرافيا".

إن فكرة الوحدة الكاملة الصوفية للنف تشكل مملكة سحرية منفصلة عبر عنها أيضًا الجناح الإيطالى لما وراء الطليعية Trans Avant- Garde حيث قاد Francesc

---

(*) رسام ألمانى مولود فى ١٩٤٥ لم يكف عن مواجهة الماضى الألمانى محاولاً التخلص من محرمات (تابو) النازية. عمد إلى إحياء الرومانسية، وتعددت تقنيات الرسم عنده، وأضاف إلى المواد الخام التى يستخدمها الحيوانات الميتة أو الحية. (المترجم)

(**) "Body Art" جنس فنى نشأ فى سبعينيات القرن العشرين حيث يشكل الجسد الفعلى للفنان أو الموديل جزءًا من العمل الفنى. (المترجم)

Clemente و Sandro Chiua العودة إلى الوسيلة التقليدية للرسم بالزيت والتصوير الجدارى (الفريسك). وبالنسبة إلى الناقد الإيطالى Achille Bonito Oliva، البطل القائد لهذا الأسلوب، فإن هؤلاء "الرحل"، برفضهم اتساق النزعة الحداثية وتجانسها، ينتجون فن "الرغبة" الذى يقاوم القوى القمعية التى يفرضها "القانون". وهذه الإعادة للرسم بالزيت إلى الفن، والتى تنطوى على عناصر وصفية وزخرفية تتيح لـ Oliva أن يزعم أن هؤلاء الفنانين راديكاليون وتقليديون فى آن واحد، وهو يرى أن مثل هذا العمل "الذى تنقصه الصفة المميزة عن قصد وعمد، لا يتمسك بمواقف بطولية ولا يستحضر أوضاعاً "نموذجية" وهكذا تواضع هذا العمل "الضعيف" هو الذى يحقق قواه الشافية المداوية.

إن فكرة الفنان الذى يعمل بوصفه مداوياً روحيًا وثقافيًا، أو إن العمل الناتج أصلى بسبب معالجته للمصادر الكلاسيكية والميثولوجية، رفضتها بحزم الشخصيات التى ارتبطت باتجاه الاستحواذ الفنى، الحالة الثالثة من حالاتنا الدراسية.

وبدلاً من الاعتماد على الممارسات التى من المفترض أن تدمج الفنان مع العمل الفنى وهى سمة مميزة للميتولوجيا ذات الطابع الرومانسى لاتجاه ما وراء الطليعية فإن Sherrie Levine و Cindy Sherman و Peter Halley و Haim Steinbach وJeff Koons وكلهم برزوا إلى المقدمة فى أواخر سبعينيات وأوائل ثمانينيات القرن العشرين أنتجوا أعمالاً تقاوم فكرة السلطة الفردية والقدرة الإبداعية الفنية.

ويبرز Levine و Sherman فى ١٩٧٧ عندما اعتبر فنهما المحاكى بمثابة اختراق فى تشكيل جماليات ما بعد الحداثة. أما Douglas Crimp، الذى عين مؤخراً مدير تحرير مجلة "October" أشهر مجلة مختصة بنظرية إعادة تحديد الإطار الفنى عبر الاستعانة بأفكار ما بعد البنيوية، فقد ابتدع معرضًا عنونه "صور" جرى تقديمه فى قاعة العرض البديلة Lower Manhakkan وتعين اعتبار هذا الحدث جوهرياً لأن مقالة Crimp فى الكتالوج التى أعيد نشرها بتوسع فى مجلة October 1980 زعمت أن الشخصيات التى اختارها لهذا الحدث تشترك فى فكرة أن خبرتنا بالواقع يجرى تنظيمها وتجديدها عن طريق الصور الذهنية (Images) التى تكونها عنه، وتكمن أهمية العارضين فى قدرتهم على فهم أن الواقع يتكون من الصور المرسومة Pictures

التى نعدها ونستوعبها ومن خلال تعاملاتنا مع مؤسسات المجتمع المعاصر، وأكد أن "خبرتنا محكومة إلى أبعد حد ممكن بالصور Pictures، الصور الموجودة فى الصحف والمجلات والمعروضة فى التليفزيون والسينما، وبجانب هذه الصور فإن خبرتنا المباشرة تبدأ فى التراجع لكى تلوح تافهة أكثر فأكثر". وهكذا، فإن القوة المفارقة لعمل Levine و Sherman قد تبدت فى قدرتهاعلى تأكيد أنه أعوزتها السلطة الكاملة، وسجلت أن التصوير الفوتوغرافى كان دائمًا إعادة تمثيل، وفضلاً عن هذا فإن تصويرهما المدرك لذاته، الذى قاوم فكرة أن التمثيل يمكن أن يعلن عن الأصالة، كان ما بعد حداثى لأنه أكد الوضعية الميتولوجية للتأليف والإبداع.

ويعد عمل شيرمان Sherman المعنون Untitled Film Still mo21 مثالاً كلاسيكيًا على التقنية التى تستخدمها. وتبدو الشخصية النسائية (وهى ذاتها Sherman) وجرى تصويرها بالأبيض والأسود، مأخوذة من فيلم سينمائى. ومن ثم حذف الصورة (الرسم) سينمائية لأن شيرمان تبدو تجسيد اللحظة فى لقطة سينمائية، وتظهر قلقة، وجرى تصويرها من زاوية غريبة تكاد تكون مقتضبة. وهناك ما يدعو إلى التأمل فى هذا التشكيل المغرى الذى يحمل على الموضوع النسائى. والصورة Image ليست صورة شخصية Partrait ولا قصة وثائقية، ولا تؤدى أية وظيفة "رسمية" وتخفق فى وصف قصة أو تصوير موقف حقيقى وتبين الصورة (Image) كيف ندرك البيئات الاجتماعية التى نتحرك فيها، وعندما ندرك أنها تشكل جزءًا من حلقات (لقطات) ممتدة من الصور Images حيث تظهر فيها شيرمان فى سيناريوهات مختلفة، يبدو واضحًا أنه يجرى سؤالنا لكى ننظر فى كيفية تحديد هوية المرأة فى ثقافتنا.

وواصلت Sherrie Levine هذا الإنكار للطابع المرجعى للصورة الفوتوغرافية. وفى استيلائها على الصور القانونية المعترف بها كل من Edward WestonوWalker Evans نرى الدمج نفسه لفكرة المحاكاة وسياسة النوع. ومن المؤكد أن الأمر هو أن هذه الصور تعلن أن هذا الفن تمثيل لذاته، وأن العبء الذى يتحمله الفن أجمع يتمثل فى ارتباطه الذى لا محيص عنه بالموروث، ويعد راديكاليًا إلى حد انتقاد هذه الأعراف والتقاليد التى تزعم تمثيل الواقع الخارجى. والتصوير الفوتوغرافى هنا لا يقدم نافذة على العالم، إنه عملية عاكسة (مرآة) تعكس تقنياته ذات الطابع التقليدى والطبيعى من

أجل تسجيل العالم والإحاطة به، واستمر هذا الاهتمام بالخاصية "التخيلية" للأصالة في معرضها لعام ١٩٨٤ في Nature Morte Gallery في نيويورك الذي تضمن نسخًا من رسوم Malevich و Schiele اللذين يمثلان الجناح التعبيري والجناح الكلاسيكي من نزعة الحداثة المبكرة.

كما يعد الافتتان بالطبيعة التمثيلية سمة مميزة لعمل بيتر هالي Peter Halley وإن فنه الذي ينشر الخلايا والقنوات في مجال هندسي شبيه بالشبكة استوحاه من قراءة فوكووبودريار وبالنسبة إلى Levine و Sherman اللذين عملا من خلال الوسيلة الفوتوغرافية، فإن التمثيل لن يشير إلى الوراء إلى حالة كينونية في الطبيعة تتسم ببعض البداءة الفطرية: فالتكوينات والتشكيلات يسجنها التراث الذي يحدد هيئتها ونمطها وإطارها، وتتشابك الصور Images في نطاق نظام بصري يستحيل عليها أن تفلت منه، والأعمال الفوتوغرافية هي نسخ من النسخ. وإلى جانب هذا الاهتمام بالتمثيل كتكرار فإن هالي Halley، المنظر والرسام الرئيسي لهذه المجموعة، يبدي اهتمامه بالعلاقة بين التمثيل والقوة، فالتطلع إلى الحداثة هو أن ترى نماذج وشبكات وحركات وتدفقات المواد والطاقة. وهكذا فإن رسوم "شبكة" الألومنيوم التي قامت بها Stella في أواخر خمسينيات القرن العشرين، التي اعتبرت بوجه عام قمة الحداثة المتأخرة، قد تمت لكي تكشف عن الطرق السريعة الضخمة فيما بين الولايات التي تعبر أمريكا.

ويركز هالي Halley على فكرة الهندسة لكي يتساءل لماذا يقرنها المجتمع الحديث بالحرية والنور والعقل والحقيقة. وفي (١٩٨٧ Notes on Painting" Collected Essays")، اعتبر التجريد كشكل من الحصر والتجديد: فن غير تمثيلي، مفرغ من بلاغته اليوتوبية، تستوعبه اللغات العصرية للشركات متعددة الجنسيات. وأصبح الموضوع الفني الحداثي الذي يصنعه الإنسان يشكل جزءًا من الرأسمالية الاحتكارية المتأخرة. وفي أشكاله الهندسية والشبيهة بالشبكة فإن هالي يكتشف شبكات اجتماعية وحكومية ومالية. ولم يعد مسعى الحداثة إلى النقاء البصري المطلق "بريئًا"، وبدلاً من ارتباطها بالجماليات المثالية فإن هالي يحدد موقعها في السجن الفضائي للرأسمالية الاستهلاكية ومن ثم فإنه يزعم أن رسومه بمثابة "نقد للحداثة المثالية". ووضع في

"Colour Field"(*) السجن، وسدت بجدار المساحة الضبابية عند Rathko(**) .

إن الهندسة، بعيداً عن كونها عمليه تنوير اجتماعى هى فى واقع الأمر أداة للسيطرة الاجتماعية. ولذلك فإنه يربط العلاقة الهندسية بما يعتبره الصورة Image المهيمنة للرقابة: الشبكة، ويقول: "فى الشبكة لا توجد أبنية أثرية والشبكة نفسها فقط هى أثر أو بناء أثرى تقتصر على طابعها الدائرى اللا نهائى. ولا يوجد فى الشبكة إلا حضور لا نهائى الحركة: التدفق المجرد للبضائع ورأس المال والمعلومات والفضاء العام جرى تفريغه والفضاء الخاص هوى إلى منطقة لا نهائية: الاستهلاك الفارغ". وفى هذا السياق فإنه علينا أن نتناول رسماً مثل Day Glow Prison (١٩٨٢) ويبدو أن بتضليله عن عمد، يضم عناصر من سقط المتاع والتجريد، أى ثقافة التفاهة والحداثة الرفيعة، فمن ناحية هناك اللون الضوئى الكهربائى الصارخ، ومن الناحية الأخرى صرامة الحداثة الهندسية.

وهذا تحول غريب موحش: كما لو أن المخطط اللونى للضواحى قد دخل إلى فضاء الفن الحديث "النقى"، ويؤكد عن طريق تعيين مخطط توهج اللون اليومى لعمل Stella فى أوائل الستينيات أن مثل هذا الفن النقى هو صدى الأثاث الاجتماعى للحياة الحديثة... وعن طريق إدراج Roll- a- Tex والجص الاصطناعى لتزيين الشكل التربيعى الذى يتحكم فى الصورة Image فإن اللون يصبح تلويناً، وهو الذى تنتجه وتستنسخه الأدوات، وهى الذى يسجل طبيعة إعادة الإنتاج أو الاستنساخ الخاص به. واللون لا "يشير إلى" الطبيعة بل إلى Roll- A-tex وإذا كانت بنية الصورة Image، تداعى

(*) أسلوب فى الرسم التجريدى انتشر فى أواخر أربعينيات القرن العشرين حتى الستينيات، اهتم بتغطية اللوحات بمسطحات ضخمة من الألوان المتغيرة. ومن أبرز أعلامه Rothko و Newman فى أمريكا. (المترجم)

(**) رسام أمريكى مولود فى لاتفيا (١٩٠٣- ١٩٧٠) انتهى إلى الأسلوب التجريدى برسمه لوحات ضخمة الأبعاد فى مسطحات أفقية بألوان بسيطة ساعياً إلى التعبير عن أفكار معقدة بأشكال بسيطة للكشف عن الحقيقة نشد مع نيومان تحديد أشكال التجريد بالتشكيك فى مصطلحات وأسس الطليعة الأوروبية. مات منتحراً فى ١٩٧٠ . (المترجم)

الشكل والمضمون، تتعامل مع حبس الخبرة فى تقنيات "الإعلانات" فإنها تتحاشى خواص اللذة والمتعة لـ"البوب Pop" التى تحتضن، من نواح عديدة، الثقافة الاستهلاكية التى ينتقدها هالى Halley ، وفى معارضة لـ Warhol الذى يكرر إلى ما لا نهاية مظهر الصور الاستهلاكية فإن هالى يشتبك مع الأساليب العديدة للحداثة لكى ينتقدها وإذا كان مثل Warhol يستبدل عبادة الأصالة بممارسة التكرار فإنه يفعل ذلك لكى يجابه التكنولوجيات المنتجة التى تكون النظم الاجتماعية والسياسية للمجتمع ما بعد الصناعى.

إن تقديم فن ما بعد الحداثة بوصفه ينبثق من شبكات وقت الفراغ والاستهلاك فى المجتمع المعاصر استمر فى عمل Haim Steinbach و Jeff Koons وإذا كان هالى يعتبر العلامة الهندسية جوهر الحداثة فإن هذين الفنانين بهرهما عالم التسوق (shopping)، وموضوعات الاستهلاك هى التى تتكرر فى عملهما. وفى حالة Stein bach يغدو التسوق شكلاً من السياحة الحضرية حيث تعتبر السلع بمثابة تحفة تذكارية: وبشراء شىء ما تتم محاولة التشبث بالتجربة التى حملت على الشراء فى المقام الأول.

ويتخذ هذا الفن المحاكى مرجعًا له البيئة الأكثر معاصرة: مراكز التسوق والمتاجرة والمسماة "مول". موكب من المحاكاة الساخرة Parody والتقليد Pastiche تتشابك وتلتحم فيه أساليب تاريخية وثقافية فى تشكيلات "فريدة"، ومراكز التسوق (مول) هى لإفضاء المصنوع من الفانتازيا المحضة. وتمزج مراكز التسوق (مول) عن طريق اعتبار عملية التسوق بمثابة "تجربة" وقت الفراغ "العادى" و"الغريب" محولة الاستهلاك إلى شىء "مثير". ويغدو التسوق هنا فانتازيا الهروب، فانتازيا الإجازات. ويمكن القول إن التسوق يتضمن ويعيد خلق العالم: فالتسوق هو السياحة.

إن Steinbach، الذى أبدى رأيه فى ندوة مناقشة ضمت هالى و Koons قائلاً: إن الميديا، من زاوية ما، تحولنا إلى سائحين ومختلسى الرؤية فيما يتجاوز تجربتنا... وفى حالتى فإننى أقضى وقتًا طويلاً فى التسوق"، يخلق موضوعات وبيئات مصغرة...

أو على وجه الدقة فإنه يدير المنتجات. وهذه المنتجات التى وضعت على أرفف فورمايكا تشبه قاعدة التمثال هى السلع التى نشتريها من مراكز التسوق "مول".

وتلتزم المنتجات التى أنتجها Steinbach بالطريقة التى نستخدم بها ونجمع ونقيم السلع العادية. ويتمثل إنجازه فى الربط بين واقعين- مراكز التسوق (مول) والمنزل- وإذا كانت الأشياء الاستهلاكية - السلع التى نشتريها- قد أصبحت فى عالم كهذا المعادل الحديث للطوطم البدائى فربما كان ذلك لأن التسوق فى عالمنا أضحى نوعًا من الديانة، حلمًا بالطهارة والصفاء. وفى هذا الوقت نفسه يوجد فراغ لا محيص عنه هنا، خواء عظيم لا يمكن أن يكون افتدائيًا أو تخليصيًا لأن النزعة الاستهلاكية على وجه الدقة تنهض على فكرة الاستهلاك اللا نهائى. فالرغبة(*) تثار ولن تشبع أبدًا وتولد السلع الشعور بالوحدة الذى يجب التغلب عليه بمزيد من الاستهلاك أيضًا.

وفى بريطانيا وجد كوقف اتسم بنزوات أو مفاجآت من الاستحواذ فى عمل Tony Cragg و Bill Woodrow و Edward Allington وأشاروا كلهم إلى أشكال من الإنتاج الضخم، على الرغم من أن التلميحات إلى عالم التجارة وسقط المتاع اتجه إلى أن يتسم بطابع شعرى بدلاً من أن يكون سياسيًا وفى خارج المعسكر، فإن النزعة العسكرية العاطفية لـ Gilbert و George(**) تستوعب القوى الأيقونية لفن العصور الوسطى والواقعية الاشتراكية السوفيتية مما أثمر لوحات استحوذت عليها الذكورة والخصوبة والموت. فهل هذا الرسم الأيقونى (الأيقونوغرافى) الاستحواذى، الذى يختزل العالم إلى مجموعة من الرموز التصويرية أو المخططات البيانية يؤكد أننا

(*) تمثل الرغبة فى فكر ما بعد الحداثة كل الدوافع الشهوانية فى الفرد التى تقوض سلطة العقل. واستمد هذا المفهوم من فرويد الذى أكدت دراساته على الجانب الخفى فى الطبيعة الإنسانية الذى يكمن فى اللا شعور، واعتبر أن الثقافة الغربية اهتمت بقمعها فى القرون القليلة الماضية على أساس تهديدها للنظام الاجتماعى والبنى المؤسسية. (المترجم)

(**) فنانان ولدا فى ١٩٤٣ و١٩٤٢ تشابكت فى عملهما التقاليد والعادات والاحتفالات، اشتهرا فى أواخر الستينيات من القرن العشرين. (المترجم)

نتعامل مع فن عادى أو مبتذل أو فن عما هو عادى ومبتذل؟ ووجد نوع آخر من الاستحواذ فى عمل الفنان الشاب البريطانى Damien Hirs (مولود فى ١٩٦٥). وابتداء من خرافة وأبقاره الميتة التى تلمح إلى مصادر مثل عمل رامبرانت "The Flayed Ox" إلى رسومه الأخيرة التى تلمح إلى محاكاة (Peter Taoffe للفن البصرى Op Art إبان "العصر الذهبى" لنزعة المحاكاة) النيويوركية فى ثمانينيات القرن العشرين فإن عمل Hirst سلم بالتشابك اللا نهائى فى الموضوعات "الرفيعة" و"المبتذلة" فى أيقونوغرافيا الفن الأوروبى.

لقد جرى التساؤل فى مطلع هذه المقالة عما إذا كان ثمة شىء له قيمة يمكن إحرازه من اقتران ما بعد الحداثة الفنية بما بعد الحداثة الاجتماعية. حسنًا، فإذا لم توجد حدود فاصلة بين عمليات عدم التجانس الثقافى والتفتت الاجتماعى- حدود فاصلة تمكننا من التمييز بين الفن "الجيد" والفن "الردىء" فنستطيع على أقل تقدير أن نختم فحصنا بتأكيد أن بعض أشكال الممارسة العصرية تقيم حوارات مع الحداثة والمشهد الاجتماعى للرأسمالية الاحتكارية المتأخرة أكثر أهمية وأكثر نقدية من غيرها. وفى حالة النحات الأمريكى Richard Serra فإننا نجد أعمالاً تتصدى للفضاءات العامة، مراكز التسوق (مول) التى تعلن ما بعد الحداثة أنه يتعين أن تتلاشى إلى فضاءات محاكية من التكرار والمُنَمْنَمة والنزعة المادية أو الطبيعية المحضة فى منحوتاتSerra التى تَنزع إلى ملء الهواء الطلق فى البيئة الحضرية، تشجع المتفرجين على إمعان الفكر فى طبيعة التجربة الحية للفضاء المبنى وكون أن طبيعة هذا الفن يمكن أن تكون شيئًا خلاف الاعتناق القاطع للثقافة الاستهلاكية ما بعد الحداثية يمكن أن ترى فى المجادلة التى أحاطت بعمله القوس المائل Tilted Arc، عمل جرى تدميره بعد إزالته من Federal Plaza فى نيويورك فى ١٩٨٩ .

إن تمثال Tilted Arc بجمعه بين المادة الخام والشكل الراسخ الحصين قاوم فكرة أن الفن العام لابد أن يزخرف أو يزين أو يجمل الفضاء العام، ولا شىء فيما يتعلق بهذا التمثال يشير إلى أنه ساند بلاغة "التجديد الحضرى"، لا شىء شبيه بالحياة

الريفيـة الرعوية فى كثيـر من الفن العـام المعـاصـر. ولا يعـد الموضـوع بأى حـال من الأحوال فـاتنًا أو باعثًـا على السـرور. والحق أن قدرته على إعـاقة أى شعـور حـقيقى بالتكيف مع الفضـاء إنما هو إصرار على أن ينبغى للناس أن يجبروا على التعامل مع بشاعتـه الضـخـمة ومن المؤكد أن هذا العمل حرم الناس من فرصـة إمعـان النظر أو معاينة البيئة المباشرة. ويتعين أن يضاف إلى هذا الطابع الشبحى لهذا العمل، ومسألة الهندسـة الصناعية هنا تعود إلى قطاع المدنيـة- الذى يمارس نشـاطًا غير صنـاعى- الحكومى والمالى والاستهلاكى، جالبًا معه التاريخ المطوى للصناعة. وهذا التسجيل لما هو غريب مروع اختلط بأبعاد عمل يوحى بالدوار والخوف المرضى من الأماكن الضيقة، وهو موضـوع حضـوره كلى الوجود ومحير معًا، يدعو الفرد فى آن واحد إلى "الامتزاج" مع شكله ومقاومة فكرة الاستيعاب.

إن الطابع غير المألوف للموضـوع- قدرته على مقاومة التمثل الحضرى بإصراره على الغـرابة التى لا مفـر منها للفضـاء الحـضـرى- هو الذى أعاد هـذا العمل مـا بعد الحداثى إلى أحد الموضـوعـات الأسـاسية فى الحداثة الأدبية والفلسـفية، فذلك الوعى تميز بشـعور عدم المواطنة المتعالى وفى كتابات كل من شليجيل(*) وبودلير وكيركيجارد وبنجـامين وكـافكا وأدورنو وهيـدجـر نعـثـر على فكرة أن الوجـود شكل من الاغـتـراب والحياة شكل من النفى، أو سجل من الضياع الكارثى الذى لا مهرب منه. ومن ثم، فإن قوة وضعف الفن فى آن واحد هى التى تولدت من تجربة الاغتراب هذه عن العالم، وإنه من خـلال هذا الطابع المفارق، الذى يجمع بين الأمل اليـوتوبى فى عـالم أفـضل والذى يؤكد فى الوقت نفسه الانفصال المكتئب عن هذا العالم المباشر، يوجد دائمًا، ولا يهم ما هى التسـمية التى تطلق على ذلك، بعد إيجابى لمعظم الأعمال الفنيـة المعاندة والمؤثرة وفى عصر تبدأ فيه المتاحف وقاعات العرض الفنى تشبه مراكز التسوق(مول) عن

(*) شليجيل Schlegel (١٧٦٧ - ١٨٤٥) شاعر وناقد ألمانى رومانسى، كان من بين المؤسسين لتاريخ الفن وفقه اللغة المقارن. (المترجم) .

طريق ممارسة وتسويق الاستهلاك ووقت الفراغ باعتبارهما نوعًا من "التجارب"، فربما كانت هذه الأشكال الفنية هى التى تبلغ ما هو يوتوبى من خلال ما هو سوداوى الذى يستحوذ على أعظم الاهتمام فهل من الممكن، إذن، أن نستخلص شكلاً ما من السلوى الساخرة من حقيقة أن فئات ما بعد الحداثة الجديدة التى تمارس النشاط اللا صناعى، بقواعدها الموجودة فى الميديا والإعلانات والخدمات المالية والتسويق وبيع البضائع ووقت الفراغ والبيع بالتجزئة كانت هى الجماعات نفسها التى أسفرت حملاتها عن تدمير Tilted Arc؟ وإذا كان الأمر كذلك فنحن مضطرون إلى مقاومة البلاغة والرؤيوية (الغيبية) أو الثائرة على التقاليد والمعتقدات المتوارثة لهذه الأشكال من نزعة ما بعد الحداثة التى تخبرنا بأننا محكوم علينا بعالم محاكى، وتصر على أن أكثر أشكال الفن المعاصر إثارة للجدل تستمر فى الاشتباك مع أكثر الموضوعات المسيطرة فى النزعة الحداثية نفسها.

الفصل التاسع

ما بعد الحداثة والسينما

فال هيل، وبيتر إيفرى Val Hill & Peter Every

إن سينما ما بعد الحداثة وعلى نحو ساخر لها الآن تاريخ. وفى ١٩٨٤ لاحظ فردريك جيمسون أن السينما المعاصرة يبدو أنها تعبر عن شكل جديد من "اللا عمق": تركيز على الأسلوب والسطح أو الظاهر. ورأى جيمسون أن هذه القسمات مثلت نكوصًا عن الحاجة إلى تقديم خاتمة سردية أحادية المعنى لنص ما بعد الحداثة، وتوقع تشظى الثقافة الجماهيرية ونهاية نظام دال راسخ بشدة، وتفكك الاختلافات الثنائية وبروز المستهلك الفردى بالنسبة إلى إعادة تشكيل رأس المال متعدد الجنسيات.

وفى أعقاب هذا التغير، فإن النقد السينمائى ما بعد الحداثى احتفى بحيوية كثافة المظهر الخارجى والقراءات متعددة الأصوات (المعانى) "ضد الميل الفطرى" الذى يسمح به بيد أن بعض النقاد (مثل Steven Connor وLinda Nicholson) بدءوا مؤخرًا فى التساؤلات عما إذا كان هذا المظهر الخارجى، ومتعه التناصية هى كل ما يتعلق بالنص السينمائى ما بعد الحداثى ويتساءلون مرة أخرى ما الذى يدعم أساس النص إذا كان موقف القارئ حرًا كما زعم منظرو النسبية؟ وما تنطوى عليه هذه الأسئلة هو فحص التناقضات التى أحدثتها النزعة التعددية المطلقة- استكشاف الحدود التى يفرضها افتقاد القيم.

وفى هذه المقالة فإننا نود تأكيد أن الاهتمامات الخاصة بالموضوع التى نتجت فى نطاق سينما ما بعد الحداثة تكشف عن مجموعة معينة للغاية من القيم. وتزعم أن

السيناريوهات التى وجدت فى كثير من أفلام ما بعد الحداثة تعبر عن كثرة من التكرار، تدور على نحو خاص من حول قضايا (الجنس) والنزعة الجنسية والإثنية مما يجعل فكرة المغزى العائم إشكالية ونود التساؤل لماذا- على ضوء الفطنة النقدية التأملية فى سبيل النقد القاسى للنص- يستمر الجمهور والمخرج والناقد فى التواطؤ، على نحو ممتع فى معظم الأحيان، على الإبقاء على البنى السردية التى تعيد تكرار مكاسب وخسائر "الاختلاف" ولو فى أشكال جديدة ومتحولة؟

الحداثة وما بعد الحداثة والنقد السينمائى

لقد جاهدت نظرية الفيلم فى نطاق الفضاء الاستطرادى للحداثة النقدية لكى تكشف عمل النص- ولا سيما فى محاولتها تحديد موضع المتفرج والحفاظ على العالم فى نطاق بارامترات الرأسمالية وسيادة الرجل (البطريركية) واشتهاء أفراد الجنس الآخر. وبالنسبة إلى مخرجين من أمثال جودار ونقاد على غرار Comoli و Narboni فإن الفانتازيا تتمثل فى صنع فيلم يتحدث بوضوح إلى ومن أجل البروليتاريا والمستعمرين والنساء بطريقة لا تشارك فى البنى السردية الواقعية البرجوازية المميزة لهوليود. وهذه الرغبة فى أن تطعن فى النص، وأن تعمل الفيلم الصحيح وأن تقترح أن موضعنا تحدد بطريقة تواطؤية وحصرية على السواء، أثمرت أسلوبًا ثريًا من العمل النظرى وتركز Laura Mulvey، مثلاً، عملها المبكر على القصص السينمائية التى أنتجتها سينما هوليود فى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين- فترة شغلت فيها السينما الأمريكية نفسها بوضوح بالتعامل مع والتحكم فى "الوحوش" التى أنتجتها الحرب العالمية الثانية. وكان الأكثر وضوحًا، فى نطاق السينما الشعبية المرأة الشؤم فى أفلام التشويق والأفلام البوليسية "Film Noir" التى أصبحت، لأنها تخطت الحدود وتجاوزت مكانها، امرأة معذبة ومدجنة بالموت أو بالزواج، متحولة من جوان كراوفورد إلى مارلين مونرو فى فترة قصيرة نسبيًا حالمًا تراجع الشكل النسائى إلى خدمة العلاقات البطريركية الإنتاجية. واعتبرت Mulvey بحق أن الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين المثال النموذجى لما هى عليه سينما هوليوود وما تفعله.

وفى الوقت نفسه فإن أحداث مايو ١٩٦٨ السياسية والثقافية أثمرت فى أعقابها زوال أوهام اليسار المنظم وهزيمة الحركة النقابية والتهميش القاسى للطبقة العاملة من زاوية السياسة الجماهيرية. بيد أن هذه الأحداث أتاحت أيضًا بروز السياسة ذات الهدف المفرد والحساسية، الفطرية على الأقل، تجاه أوضاع معينة تتعلق بالهوية الفردية.

وقد غدت حرب فيتنام فى السبعينيات نوعًا من الدال البديل بالنسبة إلى المناقشات المتعلقة بجميع النضالات الاستعمارية ومن النتائج التى تلت هزيمة أمريكا أن جمهور التيار الرئيسى فى السينما بدأ يشهد أفلامًا "صعبة" مثل Taxi driver و .Apocalypse Now وحاولت أفلام التآمر التى تكاثرت فى أوائل السبعينيات مثل All the President'smen و The Parallax view و The Conversation أن تتعامل مع التناقضات والبارانويا التى نتجت عن الخسارة الجذرية لليقين السياسى والقومى "أنت تقصد أنه توجد CIA داخل الـ CIA؟". بيد أن كل محاولة لكشف "الحقيقة" أو استرداد شكل ما من الحالة السوية المعتادة عن طريق طرد الأرواح الشريرة (الشياطين) من دولة معرضة لشبهة حمل السينما والجمهور والجميع بعيدًا عن "الأرض المأمونة"، إلى حين أن بدأت عبارة "لا مثيل لمنزلى" التى قيلت ذات مرة بسذاجة باعثة على الاطمئنان فى The Wizard Oz تعنى الجو الغريب الموحش وليس الفطيرة المحشوة بالتفاح.

وقد أصبح نقد الأنماط السائدة للتمثيل، مقترنًا بتطبيع "صدمة الجديد"، نوعًا من حصان طروادة الذى فتح باب المدينة للعمل النظرى والعملى الذى تنطبق عليه كلمة "عملى" ويستلزم عمل النظرية الحديثة بعدًا نقديًا، موقفًا يمكن أن يتكلم انطلاقًا منه لكى يحكم على النص ويقيمه وتضعف ما بعد الحداثة، فى نزعتها الانعكاسية النقدية- وهى طريقة كافية بالفعل فى النظرية الحديثة ذات الطابع النقدى- سلطة (حجية) النظرية؛ حيث تعتبرها بمثابة موقف وليس الموقف. وقد ولد تخفيف هذا البعد النقدى وتليينه حجمًا ضخمًا من العمل تمحور حول "قراءة النص بطريقة مختلفة".

بيد أن ما بعد الحداثة، بتنويم العقل الذى تميز بتجنب السلطة النصية، ما زالت تنتج "وحوشا"، فكيف يحدث هذا؟ وفى القسم التالى سوف نناقش أن ما بعد الحداثة

"تعرف" الحكايات المذكورة أعلاه، تعرف شفرات التمثيل الذى أصبح مصدر متعتنا، حتى ولو كانت متعة تعرف إلى أى مدى معرضة للشبهة والخطر. ولم تكن سينما هوليوود دون تناقض أبداً، لكن سينما ما بعد الحداثة تتسلى بهذا التناقض فى نطاق إطار يعمل على أن يتيح متعة، وأن يجعل التناقض مرئيًا، لكنه ما زال، على نحو ما، يتدبر "ترتيبه" وإعادة العالم إلى مكانه.

طبيعة سينما ما بعد الحداثة

تحتوى سلعة سينما ما بعد الحداثة المتداولة إلى ما لا نهاية على نظم دالة تحمل معها قيم الرأسمالية وكذلك الأمارات المتناقضة للنضال المتولد داخلها، ما يعنى أن قصص سينما ما بعد الحداثة هى قصص معينة تعمل من خلال موضوعات معينة للغاية ويمكن قول هذا بوضوح الآن عن أى فترة من فترات التاريخ أو الثقافة مما يستدعى التساؤل على وجه الدقة عما يجب قوله عن سينما ما بعد الحداثة. إن ساحة السوق السينمائية لما بعد الحداثة تهيمن عليها المنتجات الأمريكية، وكان لهذه الهيمنة عواقبها بالنسبة إلى شكل الفيلم الأمريكى وبالنسبة إلى السينما الأخرى القومية والمحلية والمستقلة التى يجرى استبعادها أو تجاهلها أو تهميشها، وفى الوقت نفسه فإن الفيلم الأمريكى يضطر إلى الحد من خصوصيته الثقافية لكى يرضى الطلب ليكون "عالميًا"، وهكذا بينما تتوفر لأشكال سينما ما بعد الحداثة وشفراتها وأعرافها وبنيتها السردية مشابهة شديدة لتلك التى أنتجتها السينما الجماهيرية فى فترة الحداثة فإن دواعى العولمة تنتج تكثيفًا فى خصوصياتها الشكلية وكذلك تتيح وتقتضى تناولا للاختلاف. ونحن نشدد هنا على "الاختلاف" لكى نشير إلى كل من تنظيم الاختلاف الجنسى والإنثى فى نطاق بنية النص ووضوح تلك التمثيلات المعبرة عن الاختلاف فى نطاق حركة النص فالاختلاف مسموح به ومحتفًى به ويستثمر بوصفه سلعة، وتغدو السياسة الثقافية للاختلاف السلعة الثقافية للاختلاف وتحتفى سينما ما بعد الحداثة، على المستوى الظاهرى، بقيمتها التبادلية والاستعمالية وتخبرنا كيف صنعت وكم تكلفت وعم تتحدث. ويصدق هذا بصفة خاصة على ما هو، من زاوية ما، مثال نموذجى لسينما ما بعد الحداثة، فيلم الحركة والحدث Action Film .

وفى فيلم الحدث والحركة فإن تاريخ وأعراف ومصطلحات كثير من أنواع سينما (الويسترن والفيلم المثير أو البوليسى وفيلم الرعب وفيلم الحرب والقصة الغرامية والدراما العائلية) يجرى تقطيرها وتكثيفها لكى تنتج سلعة تحتوى على كل أنواع المتع والآلام وتساير أكبر عدد ممكن من الأسواق، بينما لا تتحاشى تماماً القيم الأمريكية. ويمكن أن نجادل فى أن هذه "الأنواع من التكثيف" تنتج نوع الملاحظات التى أبداها جيمسون وبودريار فيما يتعلق بكثافة المظهر الخارجى لفيلم ما بعد الحداثة، كما تثمر التأكيد النقدى على الطابع الانعكاسى لنص ما بعد الحداثة. ويمكن القول إن الفيلم وجمهوره "يعرفان حكايتهما الخاصة" وتتحول متعة النصوص عن وعى وإدراك إلى معرفة الجمهور بالأفلام الأخرى والأداءات الأخرى والموسيقات الأخرى وعلى المرء أن يفكر فقط فى نجاح Reservoir Dogo و Pulo Fiction لكى يلمس قوة هذه السلع فى الرجوع ليس فقط إلى الحياة الاجتماعية، بل إلى ما هو أكثر أهمية: الأشكال الأخرى للثقافة الشعبية ويغدو المشار إليه جزءاً من مستودع نفائس الدول التى تشكل الثقافة الشعبية ويوسع بعض المنظرين، مثل بودريار، من نطاق هذه الحجة لكى يخلص إلى أن العالم الاجتماعى "خارج" حدود الثقافة الشعبية قد "ابتعد"، وأن السينما يمكنها الآن فقط أن تشير إلى دوال الثقافة الشعبية الأخرى.

وتتحدث نظرية ما بعد الحداثة عن نهاية التاريخ، وضياع المشار إليه، واستحالة البعد النقدى، والاحتفاء بالاختلاف المكتشف حديثاً. بيد أنه إذا صنفت العوامل الثلاثة الأولى إلى العامل الأخير فعندئذ نضطر إلى التساؤل "ما بعد الاختلاف؟". ودون التاريخ ودون المرجع الاجتماعى ودون بعض الإحساس بالبعد (وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم علم الأخلاق أو السياسة) فإن فكرة الاختلاف ذاتها تغدو موضع مساءلة. وهذا التوتر بين الرغبة فى الاحتفاء بالاختلاف فى نطاق الشكل السلعى والحاجة، فى الوقت نفسه، إلى تشييد عالمى سلعى دون تاريخ أو مرجع اجتماعى هو الذى يطلق سراح أنواع الاختلاف التى تبرز فى سينما ما بعد الحداثة.

تكثيف الاختلاف

إن إضعاف الروايات الكبرى (ليوتار) يحرر الاختلاف من الأصفاد المنظمة للحداثة، بيد أن هذا لا يعنى فقط أن الآخرين الخاضعين من قبل ينطلقون إلى رؤية مختلفة أكثر كثافة (ويفكر المرء هنا فى التهميش المستمر للسينما "الثالثة" من أمريكا اللاتينية) بل إن الثنائيات "القديمة" نفسها تتحول أيضًا صوب وجود أكثر مبالغة، يكاد يكون متسمًا بكابع المحاكاة الساخرة (Parody) أو تزاح من مكانها من خلال إنتاج أشكال جديدة من الغيرية(*)، وخواص النوع تتوه عبر التقسيم الثنائى القديم، ويمكن أن يكون عند ليندا هاملتون عضلات فى Terminator 2 ونستطيع أن نستمد متعة التلصص على الجماع من عجيزة Brad Pott فى Thelma& Louise ويصبح الاختلاف نفسه منظمًا حاسمًا ودالاً فى نطاق نصوص سينما ما بعد الحداثة. ومن ناحية ما فإن التحول والتآكل العادى للاختلاف "الحديث" يتيحان أن يبرز كامل الاختلاف، على نحو غريب غامض، فى الفجوة- وهى فجوة يمكن لنا فى نطاقها أن نبدأ أيضًا فى الشعور بالتكلفة الضخمة لهذا الدوال.

وتجسد النسخة القوية للذكورة، كما يضطلع بها شوارزينجر وستالونى سينما الحركة والحدث، رغبة فى علاقة ثابته مع ما هو رمزى، العالم الذى ما زال يعمل فيه القانون، الذى أصبح ممكنًا بدرجة أقل عن طريق إضعاف الروايات (السرديات) الكبرى التى أبقت أيضًا على الاختلاف فى الموضع المناسب. والحق أن فيلم First Blood (١٩٨٢) يمكن اعتباره فيلمًا ولدت فيه الصدمة التاريخية عن طريق جسد ستالونى، جسد ذكر جديد على نحو مريع سرعان ما تحول إلى سلعة وتضاعف فى صور أخرى مثل شوارزينجر وفان دام وغيرهما. والرغبة فى كسب حرب غدت خاسرة بالفعل وجرى التعبير عنها فى العديد من أفلام فيتنام يمكن اعتبارها أيضًا شكلاً من أشكال النوستالجيا إلى حاضر غير قائم على الإطلاق. وما هو مهم هنا هو ملاحظة أنه

(*) يعنى مصطلح الغيرية Otherness عند فوكو وغيره، المستبعدين من مركز السطة، وغالبًا ما يقعون ضحايا فى نطاق نظرة للذات تتسم بطابع إنسانى ليبرالى مهيمن، والآخرون هم النساء وغير البيض والمسجونون والمجانين والشواذ جنسيًا وكل أولئك الذى يعيشون على هامش المجتمع.(المترجم)

على الرغم من أن هذه الأجسام على مستوى ما تتجاوز طاقة البشر وذات طابع هيستيرى للغاية، فإنها أيضًا أجسام تعانى، مضحى بها إلى درجة تكاد تصل إلى حد الموت. وقد تعودنا مشاهدة أجسام الذكور التى تعانى فى أنواع الأفلام المعتمدة على العلاقة بين الذكور، ولكن فى سينما الحدث فيما بعد رامبو فإن "الزميل أو الصديق" غائب وليست الجنسية المثلية هى التى تتم مقاومتها بل الاضطراب العقلى (الذهان).

ويرجعنا ذلك إلى فردريك جيمسون فى "ما بعد الحداثة أو المنطق الثقافى للرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة" حيث يستخدم تعريف لاكان (١٩٠١- ١٩٨١) للشيزوفرينيا- شكل من الذهان- كاستعارة تحمل وصفه لتعنت الحالة الذاتية Subjectivity(*) وبروز "حاضر أبدى" حتى "نهاية التاريخ" التى يراها عاملة فى أحوال ما بعد الحداثة. ومن المهم فى هذه المقالة أن جيمسون يعمل شيئين آخرين: فهو يطرح جانبًا الدال الأبوى (ضمانة القانون) من استخدامه لاستعارة الشيزوفرينيا، كما تفعل ما بعد الحداثة عندما تكف عن مشروع التنوير. كما أنه يتعرض، فى مكانين من محاولته، لصورة مارلين مونرو، مرة بوصفها "مارلين نفسها" كشىء أو كشخص يكاد يوجد فى الموضع المناسب فى حين أن جميع الآخرين تفتتوا وضاعوا. ويرى جيمسون أن انهيار الدال أوقفته صورة امرأة والاختلاف الذى تمثله. ومن ناحية ما فإن جيمسون يقوم بنفس خفة اليد (الشعوذة) تمامًا مثل سينما ما بعد الحداثة، نافيًا أنه لا ينبغى أو توجد لقطة ثابتة ولو أنها موجودة.

(*) أو كون الشىء مدركًا ذاته. ويرى مفكرو ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة أن الذات (الشخص) Subject كائن مفتت مجزأ ويجب اعتباره بمثابة عملية فى حالة مستمرة من الانحلال، بدلاً من كونه هوية ثابتة أو ذاتًا مستمرة بلا تغيير مع مرور الزمن والنموذج القديم للذات Subject عند هؤلاء المفكرين يكبح الإبداع والتغير الثقافى، ويرى ديلوز وجاتارى أنه لا توجد ذات ثابتة ما لم يوجد قمع. (المترجم)

إنتاج الآخرين علي نحو مغاير

يمكن رؤية التناقضات في نطاق احتفاء سينما ما بعد الحداثة بالاختلاف في الطريقة التي تبرز بها الغيرية المعقولة ضمن سرديات معينة. وفي Predator2 (١٩٩٠) فإن Danny Glover يتحرك من موقع "الصديق الأسود الذى يموت في العادة أولاً" إلى ذلك البطل الأسود الذى يبقى حيا. وفي الوقت نفسه ويسبب التحرر النصى الذى قدمه Glover من القالب النمطى فإن المفترس الضارى (Predator) على أية حال جرى تركيبه باعتباره "آخر" يحمل دوال السواد: الشعر الشبيه بالشعر المتجعد المجدول على غرار سكان جزر الهند الغربية، واتخاذ هيئة الصياد أو المقاتل. وبالمثل فإن Sigourne Weaver في Aliens (١٩٨٦) تلعب دور الأم لأم السيئة الغريبة – وكلتاهما تحمى أولادها – بيد أن الأخيرة ذات الطابع الأنثوى المغالى فيه، عرضت بوصفها من الدوال الناقدة المتقطرة والراشحة التي تمثل Vagina indentata(*) . ويكشف الفيلم عن سره عندما يطلق على الطفل الذى "تبنته" Ripley اسم Newt (حيوان برمائى) – لمسة من الغريب.

ويمثل Blade Runner (١٩٨٢) تحويل الاختلاف والغيرية بطريقة أكثر تعقيدا، إذ يضع الكائنات الإنسانية مقابل الكائنات السيبرنيطيقية (Cyborg) . ويمكن قراءة الفيلم بوصفه فيلما يستنسخ فيه الآخر السيبرنيطيقية إنسانية إلى الوضع الذى "فقدها فيه" الجنس البشرى. بيد أن ظهور الكائن السيبرنيطيقى (Cyborg) يمكن قراءته على نحو مختلف. فالسينما وأشكال الثقافة الشعبية الأخرى في الثمانينيات والتسعينيات تحتوى إما على فانتازيا "التخلى عن الجسد" أو على إمكانية تحويل الجسد إلى شيء أكبر، إلى شيء مختلف (Lawnmwoer Man، Nighbreed، Cocoon) وطرح اختفاء الجنس

(*) رسم أو صورة زخرفية تمثل المهبل له أسنان وتتكرر في الفولكلور والفانتازيا، مقابل أنها ترمز إلى مخاوف الذكر من أخطار الممارسة الجنسية. (المترجم)

البشرى على الأجندة فى التسعينيات، وربما أمكن القول إن هذا ليس أكثر من تشفير الاختفاء المتخيل للسيطرة على البيضاء. واتحاد Rechel و Deckard فى نهاية Blade Runner يعبر على أية حال، عن الهرب من بؤس الوضع الإنسانى إلى أنشودة رعوية خيالية. وربما يكشف المنعطف الحاد فى القصة - إمكانية أن يكون آدم وحواء الجديدان من الكائنات السيبرنيطيقية وتأكيد أن أحدهما على الأقل لابد أن يكون لذلك (وهو شىء لم ير من قبل سوى كونه مجرد تهديد) - عن عمق القلق المعاصر تجاه المستقبل.

الموت والعذراء: الجسد فى النص

إن الجثمان النسائى دال شديد الإلحاح فى سينما ما بعد الحداثة. وإن إخفاق النص على نحو مرضٍ لكى "يعيد الأشياء معا" فى مواجهة تحويل الاختلاف إلى سلعة فإنها / أو الجثمان النسائى يصبح العملة، التى يتم من خلالها الوفاء بدين مستحيل. وعلى سبيل المثال فإنه يتاح لنا فى "Basic Instinct" (١٩٩٢) مشاهدة امرأة جميلة قوية، شارون ستون، ربما تكون قد ارتكبت جريمة قتل - وهى ثنائية الجنس - تنال الرجال والنساء الذين تريدهم. بيد أنه لكى تتمكن من تحقيق غايتها، مايكل دوجلاس ومعول الثلج تحت السرير، فإن النص ينتج أجسادا، ولا سيما عشيقتها Roxy وهى سحاقية بشدة، وإن قدمت على نحو تقليدى، مع شغف باختلاس رؤية الجماع، وطبيعة الأمراض النفسية التى سبق أن "أفسدها" إغواء شارون ستون (ويبين هذا أيضا أن "إطلاق العنان" للاختلاف ليس مطلق السراح).

ويعيد فيلم Silence of the Lambs (١٩٩١) إنتاج النمط نفسه. فالمثلة الرائعة جودى فوستر، الأيقونة السحاقية، تفوز وتنجح ولكن النص ينتج فى الوقت نفسه قافلة من الأجساد النسائية المسلوخة. ويمكن الاستشهاد هنا بأفلام ونصوص ثقافية أخرى مثل River's Wdge (١٩٨٧) الجثمان النسائى يعتبر شيئا يتعين نخسه بالعصا؛ Man hunter (١٩٨٦) وشىء ما عن امرأة" ؛ Blue Veluet (١٩٨٦) - جسد إيزابيلا روسيلينى المبتذل والذى يعوزه الكمال؛ (1993) Rising Sun القتل الجنسى المعاد والمشفر ربما لامرأة دون اسم؛ - Twin Peks and Murder one جسدان نسائيان توأمان مغلفان بالبلاستيك.

ويمكن اعتبار كثافة الحملقة فى الجثمان الأنثوى بمثابة جانب آخر من التكثيف وفقدان البعد فى نص ما بعد الحداثة. ويكاد يشبه النص الإباحى الماجن(Pornogrphy) ما الذى نتطلع إليه لماذا؟ وفى الأفلام المذكورة أعلاه فإن جثمان المرأة يلم الأطراف أو يرأب الصدع(*) فى القصة السردية محدثا تفريغا مزدوجا للجسد الأنثوى، موتا مزدوجًا؛ واستبعدت أهمية الاختلاف الجنسى من الجسد الذى يغدو مجرد شىء ما، انسداد أو رأب الصدع ويضفى معنى له فى حد ذاته. ويبرز فى الواقع خارج نطاق المعنى.

والموت لن تكون له السيادة

قد يكون المفيد أيضا، عند هذا الموضع، إعادة سمعة ما بعد الحداثة أخرى على نحو مغاير، فقد اعتبرت فكرة "الحاضر الأبدى" ملازمة لنهاية التاريخ. بيد أن ما يلاحظه المرء عندما يتصدى، على نحو خاص، لأوائل أفلام ما بعد الحداثة هو أن الحاضر المعاصر، قد أصبح مقولة صعبة، مقولة فى أزمة، وتنطوى بعض أكثر الأفلام شعبية فى أوائل الثمانينات – Terminator، Blade Ruhner، - Alien على تمثيل خيالى رهيب للمستقبل القريب، بينما يحاول بعضها الهرب إلى ماضى السينما نفسها (Barton Fink, Purple Rose of Cairo) وأمكن، مع حلول منتصف العقد الثامن حتى أواخره فى القرن الماضى، ملاحظة اتجاه آخر أكثر يوتوبية فى نطاق سينما التيار الرئيسى جرى تمثيله من البداية عبر مراجعة عقدة أوديب Back to the Future (١٩٨٥) وPeggy sne got Married (١٩٨٦) حيث عاد العالم والحلم الأمريكى إلى مكانهما بشكل حازم. وحل محل رقة "المفارقة المتكررة الحلقات" لغشيان المحارم فى مشهد الحب فى Terminator (١٩٨٤) الرعب الذى تبدى على وجه Michael J. Fox عندما تغازله أمه. كما لو أن انحلال العقدة الروائية يصبح متوقفا على إلغاء حدود الزمن، وهذا الإلغاء ينطوى على التفاوض مع الموت.

(*) Suture – المعنى الأصلى هو خياطة الجرح أو لم الأطراف، وقد استخدم هنا مجازيا – راجع فى ذلك شرح د. محمد عنانى فى مصطلحاته – مرجع سابق . (المترجم)

ويمثل فيلما من أكثر الأفلام شعبية فى أوائل التسعينيات وهما Field of Dreams (١٩٨٩) Ghost (١٩٩٠) مجموعة كاملة من الأفلام يتم فيها قهر الموت نفسه. والفيلم الأخير الذى يدور حول رجل ميت مهم لأنه يجمع بين اهتمام آخر مفضل فى الثمانينيات - Wall Street [موقع بورصة نيويورك والمؤسسات المالية الأمريكية المهمة. المترجم] وفكرة الحياة بعد الموت، ولن تتحقق العدالة إلا عبر تدخل إلهى والاستيطان الشبحى لجسم امرأة سوداء من قبل رجل أبيض ميت.

وفيلم Field Dreams فانتازيا ريجانية حيث يصبح غير المألوف مألوفا (كلمتان استخدمهما فرويد فى مقالته - The Uncanny الغريب المروع - لكى يعطى معنى لما نعتقد أن ما كان مأمونا وعاديا يتحول إلى ما هو مخيف ومرعب بحيث لا نتعرف عليه فيغدو غريبا موحشا). وفى سلسلة مدمرة من الحلقات تعلن الموت الوشيك لفتاة صغيرة فإن الفيلم يجيز لرجل أن ينال كل شىء: المنزل والزوجة والطفل والأب الميت ورسم الدخول بعشرين دولارا. وحلم كوستنر يعاد تأمينه فى الحاضر ولكن فقط عن طريق تجنب الأجل المحدد للموت. كما أنه من المهم ملاحظة أن الشخصية الرئيسية رجل وأب وابن وزوج، مما يكفل سيادة الرجل ويسترضى الأب الميت.

بيد أن الموت فى سينما ما بعد الحداثة ليس عامل تعادل وتوازن، وتصبح حدوده منظمة للنوع و Thelma and Louise (١٩٩١) تعانيان مصيرا مختلفا تماما لمصير شخصية كيفين كوستنر فى Field Dreams وما تحاول Thelma and Louise تفاديه هو "تكساس" مكان فى الفيلم جرى فيه اغتصاب امرأة، والاغتصاب هنا أعد بوصفه أعلى نقطة للاختلاف المشتهى الجنس الآخر. وفى محاولة "زيارة" تكساس تم القبض عليهما بحكم القانون. وفى الختام ولكى نقتبس عبارة من المسلسل الأول من Stertrek، فإنهما حاولتا الذهاب بجرأة إلى المكان الذى لم يذهب إليه رجل من قبل، فيما يتعدى سيادة الرجل والمغزى والاختلاف لكنهما لا يستطيعان. وتتجمد الصور ويذهب الوقت فى اتجاه عكسى. ونحتفى بماضيهما وليس بأجسادهما المحطمة فى لحظة مجمدة تكاد تكون متسامية(*) على حافة انهيار الاختلاف.

(*) Sublime يعنى هذا المصطلح فى فكر ما بعد الحداثة "عدم إمكانية التمثيل"، وهو العنصر الذى يقاوم إمكانية التوصل إلى أى فهم للعالم. (المترجم)

خاتمة

نود أن نشير إلى أنه قد حدث تحول فى البناء الشكلى والجمالى ضمن الأفلام التى قد يطلق عليها اسم ما بعد الحداثة. ويمكن ملاحظة هذا التحول تاريخيا، لكن كما هو الشأن مع الحداثة وما بعد الحداثة لا توجد قطيعة تامة، وأفلام مثل Blade Runner و Terminator و Alien و Brazil تبدى قلقا إزاء الحاضر والمستقبل المكونين من الحطام البصرى من الماضى ودوال الصدمات التاريخية. وعلى سبيل المثال فإن مشاهد كارثة المستقبل فى Terminatorيمكن الزعم بأنها استمدت مغزاها من الهولوكست وهيروشيما وكمبوديا بعد بول بوت.

بيد أنه فى الأفلام الأحدث فإن العلاقات الحقيقة مع رأس المال تصبح معاقة، وذات طابع فيتشى Fetishized بعيدة عن المجال الكلى للفيلم، لكى تعود فقط إلى / على جسد آخر ملائم، ليكن امرأة أو غريبا أو أسود. ويمثل فيلما Reservoir Dogs (١٩٩٢) و Forrest Gump (١٩٩٤) الأفلام التى تُعبر بقوة عن هذا الاتجاة. والفيلم الأول يلتزم فيه جميع الآخرين تقريبا بمستوى الحديث، وينشغل " الأوغاد" بدوال المرأة والسود واليهود والشواذ جنسيا. بيد أننا نود أن نشير إلى أنه يوجد صدى رنين بين أجساد الرجال التى أصابتها الهستيريا وجرى التعليق عليها بالفعل وبين الحديث ذى الطابع الهستيرى للرجال فى هذا الفيلم. ويشير هذا الحديث إلى القلق. ولذلك ورغم أنه يعرض علينا ما قد يكاد يكون استنساخا لنوع معين من الذكورية البيضاء التى تشتهى الجنس الآخر كدفاع فى مواجهة أحوال ما بعد الحداثة والمتع الفيتشية للمظاهر الخارجية البصرية والسمعية للفيلم حيث يحاول أن يقاوم أى اقتراح بالأزمة فإن خصوصيات حديث "الأوغاد" يقول شيئا آخر: "ماذا تريد المرأة فهل هى عذراء أم بغى؟"، وهل تكسب الكثير من القليل للغاية؟ وفى حالة السوداء فهى قوية أو خاضعة لرجلها؟ ومظاهر الجنس عند النساء والرجال السود تحمل معها الكثافة التى تحدثنا عنها فى البداية؛ لكن مظاهر الجنس عند الرجال السود هى التى تمثل المشكلة الحقيقة عند "الأوغاد"، ولا سيما عندما تمتزج بتهديد "الجنسية المثلية" ومشكلة الفيلم المحتشد

بالرجال - وهو موضوع موثق جيدا بالفعل فى نظرية الفيلم الحداثى - حلت محلها، وفرضت على خطابات الكراهية البالغة للجنسية المثلية والعنصرية وما ينتج فى النهاية هو موتهم، وتعود الأوضاع الحقيقة للوجود إلى كشف ذكورية بيضاء تشتهى الجنس الآخر تعيش فى أزمة.

ومن الناحية الأخرى فإن فيلم Forrest Gump بدلا من أن يوقف القلق على مستوى الحديث فإنه يقدم روايتين لتاريخ الولايات المتحدة من فيتنام حتى الوقت الراهن اتسمتا بالتحيز الجنسى، حيث وصفت المزايا والتكاليف على الجوانب النقيضة لانقسام النوع.

ومرة أخرى، فإن الصدفة يستوعبها جسد المرأة منذ طفولتها التى يساء استعمالها حتى موتها بمرض الإيدز، ويحرز Gump نجاحا تلو النجاح ولن يتوقف ولن يفهم شيئا. وفى الفيلم وكما قال Pslaoj Zizek فإن الأيديولوجيا "تكشف أوراقها، وتظهر أسرار كيفية أداء وظيفتها ولا تزال تواصل القيام بوظيفتها" ويعد Gump، تماما مثل "الأوغاد" تمثيلا تاما "للذاتية دون ذات، البروليتاريا المطلقة" (Zizek بعد ماركس)، فهو لا يفهم شيئا ويفعل ما يطلب منه ويغدو بطلا وبليونيراً (والحق أن "الغبى" كبطل أصبح نوعًا فرعيا جديدا فى هوليود كما ظهر فى عدد من الأفلام).

ويختلف هذا كثيرا عن عمل الاختلاف الجنسى فى فيلم Alien لمخرجه Ridley Scott فى ١٩٧٩ وهو فيلم يمكن اعتباره ممثلا لسينما ما بعد الحداثة المبكرة. ونستطيع أن نشهد فى هذا الفيلم بداية الصدمة المتعلقة بظهور المرأة بصورة سلبية، ويمكن اعتبار الغريب نفسه تجسيدا لرغبة الشركة وليس "تمثيل البروليتاريا المطلقة" بل بالأحرى كامل رأس المال نفسه. وعلى العكس، هناك محاولة فىResevoir Dogs و Forrest Gump لحماية الذكورة من مطالب ساحة سوق ما بعد الحداثة الجديدة حيث يسمح بحرية الاختلاف ما دام من الممكن أن تغدو سلعة.

وهكذا فإننا نشير إلى أن سينما ما بعد الحداثة المتأخرة تحال أن تتعامل مع أوضاع الرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة ولكنها تقع فى شرك منطق الاختلاف. وقد

يكون من المفيد هنا اعتبار أن Barton Fink (١٩٩١) من إخراج الأخوين Coen، يوضح مثل "Gump" و "Dogs" الدوال الشكلية والجمالية لنص ما بعد الحداثى على نحو تام (وهو أحد أفلام النوستالجيا عند جيمسون). بيد أنه على خلاف الأفلام السابقة فإنه يمكن قراءته من ناحية الموضوع والسياسة بوصفه رمزا لوضع ما بعد الحداثة. ويبين الفيلم الذى يبدأ فى العصر الذهبى لهوليود (والولايات المتحدة على وشك دخول فى الحرب العالمية الثانية) الاستحالة المحزنة التى يجد فيها نفسه Barton Fink ككاتب يسارى يهودى "اشترته" بشكل مناسب Capital Pictures وانكب على العمل لكى ينتج نصوصا سردية مبتذلة للأفلام ويكشف أنه لم يعد فى وسعه الكتابة. وكل ما يستطيع أن يفعله هو التطلع إلى صورة فتاة غلاف تركها أحدهما معلقة على الحائط الساخن لغرفة النوم فى الفندق. وجاره Charle Meadaws الذى يعرق بقدر ما تعرق الحائط، يعمل بائعا فى شركة تأمين حيث "يخفف آلام" عملائه / ضحاياه بإطلاق النار عليهم وفصل رءوسهم. وينام Fink مع شريكة تسيء استعمال معبودته السابقة، كتابه سكيرة تذكرنا بوليام فولكنر، ولا تعد المرأة مجرد مخلوق حقيقى لنصوص أفلامه السردية (ومرة أخرى نجد امرأة تعمل على بناء القصة السردية) بل هى أيضا الضحية المقبلة للقاتل فى إحدى حلقاته المسلسلة، بينما كانت نائمة بعد عملية الجماع مع Fink (جثمان امرأة يرأب صدع القصة)، ويغدو Fink بعد موتها قادرا على إعادة إنتاج قصصه عن سماكى الطبقة العاملة. وبعمله هذا لا يرضى مطالب هوليود ولا يسمع القصص الأخرى عن الأوضاع الإنسانية التى تقدم إليه باستمرار من أحد ممثلى الطبقة العاملة فى الفيلم - القاتل. ويرى الفصل السينمائى الأخير القصة على أساس الذكورية المدمرة وسياسة يسارية مدمرة وأنوثة انشطرت إلى مكوناتها الجسدية القصوى. ويجلس Fink على الشاطئ وتظهر أمامه امرأته المثالية؛ فتاة الغلاف المعلقة على حائط غرفة النوم فى الفندق "شخصيا بدمها ولحمها" (والواقع أن الإخراج كله هو لصورة فتاة الغلاف). ونجد إلى جانبه صندوقا نعلم جميعا أنه يحتوى على رأس المرأة التى قتلت فى سريره. ويثمر تدميره صنما Fetish خياليا تماما، قدرا قليلا من الواقع، عشية أعظم صراع عسكرى شهده العالم على الإطلاق. ويحضر الحلم والرعب معا إلى هذا الشاطئ ولا يستطيع Fink أن يستوعب أيا منهما كلية.

ويمكن اتهام خطاب التنوير بإخفاء تاريخه فى العبودية والقهر، وذلك جزء من الأوضاع نفسها التى جعلته ممكنا. وترفع ما بعد الحداثة هذه الأوضاع إلى مستوى الدال، وتجعلها جزءا من متعة النص سواء تحدثنا عند مجال المخدرات والجريمة، والحرمان وهو ما تعيشهن على مستوى المعنى، أغلبية هوليود السوداء فى تلك اللحظة أو الجثمان النسائية المتناثرة فى مشاهد سينما ما بعد الحداثة. ونحن كجمهور ننظر إلى، ومع ذلك لا نرى، تلك الدماء والتعذيب والأهوال التى تتخلل بصريا وتحيط بقصة ما بعد الحداثة، والتى تقدم مغزى الدراما وتقدم تعويضات نفسية عن الاكتمال الحيوى وإن كان أجوف لشكلها السلعى.

الفصل العاشر

ما بعد الحداثة والتليفزيون

مارك أوداى Marc O,'day

يعد التليفزيون بلا جدال وسيلة ما بعد الحداثة الجيدة، وإذا ما كنا نناقش مختلف مصطلحات ما بعد الحداثة سواء أكانت Postmodernism أم Postmodernization أو Postmodernity أو مجرد Postmodern بوجه عام فإن التليفزيون يقدم أمثلة مقنعة للأفكار والاتجاهات التى تشير إليها هذه المصطلحات. والكلمة ذات الطنين المستخدمة فى مناقشة ما بعد الحداثة مثل: المحاكاة Simulation وضياع الواقع Hyperreality والتفتت Fragmentation والتغاير Hetergenity واللا تمركز Decentring والتناقص Intertextuality والمحاكاة الأدبية Pastiche وما إلى ذلك، جاهزة للاستخدام فى التليفزيون، والحق أن العديد منها حفزته خصائص التليفزيون فى المقام الأول. ويقدم التطور السريع للتليفزيون إلى صناعة متنوعة، متعدية الحدود القومية، بل عالمية تقريبا أمثلة للعمليات الاجتماعية الاقتصادية لعملية ما بعد الحداثة، بينما تجسد الأيديولوجيات المفتتة والمتصارعة للبرامج فى عدد مزدهر من قنوات التليفزبون وعلى نحو مرن تجربة ما بعد الحداثة، وتزودنا برامج أو قنوات معينة ابتداء من MTV و Miami Vice و Moon Lighting إلى Twin Peaks و Ren and Stimpy و Fantasy Football League ببعض أفضل الأمثلة الشكلية على ما بعد الحداثة فى أى وسيلة. وفى الوقت نفسه لا يعد التليفزيون بكامله منطويا فيما بعد الحداثة. وإن أفاق ما بعد

الحداثة واحتمالاتها تقدم فقط مجموعة واحدة من النهوج، ولو أنها لا تقاوم، فى التعامل مع التليفزيون.

وتستهدف الأقسام التالية إبراز بعض القسمات الرئيسية للتليفزيون بوصفه ظاهرة ما بعد الحداثة.

ضياع الواقع والنزعة الاستهلاكية

يستخدم جلن بودريارد منظر ما بعد الحداثة فى كتابه **Simulations** مصطلحى "المحاكاة" و"ضياع الواقع" لكى يصف تحول الواقع إلى وسيط **Mediatization** فى المجتمع المعاصر. وبالنظر إلى موقفه من النظرية المجردة والشمولية فإنه نادرا ما يشير إلى التليفزيون بالاسم، لكن تأملاته تكتسب معظم معناها فى سياق مشاهدة التليفزيون، ويرى أنه مع الازدياد الضخم فى العلامات والصور المنتشرة فى مجتمع الميديا (**Media**) بعد الحرب فإن التمييز بين الموضوعات أو الأشياء وتمثيلاتها قد اختفى وزال، ويزعم أننا نعيش فى عالم من "المحاكاة" حيث تعمل الصور التى تولدها الميديا بشكل مستقل عن أى واقع مفرط وهو أيضا واقع "يغالى فيه" حرفيا المعلنون وغيرهم.

ويبالغ بودريارد فى دعواه، ومع ذلك فثمة أمثلة عديدة بالفعل حيث يجعل واقع التليفزيون الواقع اليومى إشكاليا أو حتى يحل محله. وعلى سبيل المثال وبينما أوضحت دراسات عديدة أن الناس قادرون تماما على التمييز بين واقع المسلسلة التليفزيون المسماة **Soap - opera** والحياة الواقعية، فإن ذلك لم يمنع قلة من البشر من الإساءة إلى المثل الحقيقى الذى يؤدى دور شخصية غير محبوبة على نحو عام أو الممثلة التى تؤدى الدور نفسه. وبطبيعة الحال، فإن الترويج المتزايد لهذه المسلسلات يشجع كثيرا على مثل هذا الالتباس. ومثال آخر: كيف نعرف أن الأحداث التى تروى على نحو شعائرى وقعت بالفعل؟ وقال بودريار ذات مرة على نحو استفزازى: إن حرب الخليج لم تحدث إلا كمحاكاة. إن التليفزيون، وبوجه أعم، يمكنه أن يكون قد أسهم فى إحداث تحول فى الإدراك اليومى، حيث إن رؤيتنا للعالم يتوسطها إلى حد كبير رصيد الصور العقلية

التى نختزنها فى عقولنا. وهكذا عندما أذهب إلى باريس أو نيويورك - وقد أكون زرتها بالفعل عن طريق التمثيل فى برامج مثل Holiday أو - Wish you Were here فقد أصاب بخيبة أمل إذا لم ترتقيا إلى مستوى الصور التليفزيونية المكونة على نحو مثالى (لأنى قد خدعت، وأنا أعرف الفرق بطبيعة الحال...) وكما يرى John Fiske فى مقالته عن Postmodernism and Television (١٩٩١) :

> "على مدى ساعة من مشاهدة التليفزيون من المحتمل أن تتعرض لصور أكثر مما يتعرض له أو يمر به أحد أفراد مجتمع غير صناعى فى حياته كلها. والاختلاف الكمى كبير للغاية لدرجة أنه يصبح حاسما [...] ونحن نعيش فى فترة ما بعد الحداثة حيث لا يوجد اختلاف بين الصورة وأشكال الخبرة الأخرى".

وهناك زعم آخر وثيق الارتباط بزعم ما بعد الحداثة بأن "التليفزيون هو العالم" قدمته فردريك جيمسون، فعنده أن ما بعد الحداثة ليس أكثر من "المنطق الثقافى للرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة" ويرى أن التليفزيون يعمل بوصفه مغرياً اجتماعيا فى نطاق مجموعة ثقافية فرعية ومخصصه واستهلاكية وما بعد حداثية. وقد تدع نمو المجتمع الاستهلاكى فيما بعد الحرب، أولا فى الولايات المتحدة ثم فى أوروبا وغيرها، بالتوسع المتزامن لوسائل الإعلام (الميديا)، ولا سيما التليفزيون، الذى روج المرغوبية فى السلع وأعاد إنتاج أيديولوجية استهلاكية. ويرى جيمسون من موقف ماركسى جديد فى كتابه "ما بعد الحداثة" أن التقنيات والأشكال الجمالية للطليعة والحداثة وضعت فى خدمة النزعة الاستهلاكية فى جماليات ما بعد الحداثة، وهكذا فإن التشديد على الأسلوب والجدة والتجديد وهو ما حفز الطليعة استخدم وجرى تبنيه فى تغليف وتسويق السلع اليومية، بينما أصبح تاريخ الفن ذخيرة ثقافية شاسعة ويغير عليها المعلنون المتطلعون إلى انطلاقة جديدة لمنتج ما. إن ترويج خيارات "أسلوب الحياة" فى الإعلانات حيث يعد ما هو خيالى ورمزى والخواص المرتبطة بالمنزل أو الاثاث أو المظاهر الثابتة فى المنزل أو التجهيزات أو السيارات أو الملابس أو أدوات التجميل أو الطعام والشراب أكثر أهمية من الاستخدامات المادية، وقد أصبح كل ذلك، بالنسبة إلى جيمسون، النشاط الحقيقى للتليفزيون ووسائل الإعلام الأخرى.

ومرة أخرى فإن هذا الوضع جرى تعميمه على نحو مغالى فيه - ومرة أخرى هناك إحجام عن مناقشة التليفزيون علنا بشكل تفصيلي - لكن مما لا ريب فيه أنه من هذا المنظور التبسيطى فإن التليفزيون التجارى تحكمه، وحكمته دائما الضرورة الاقتصادية فى بيع الجمهور للمعلنين. ونحن نعمل جميعا، إلى حد ما، لصالح رأس المال عندما نشاهد التليفزيون. ويمزح بعض الناس قائلين إن الإعلانات هى البرامج "الحقيقية" وهى الأفضل فى معظم الأحيا. وبالنسبة إلى هذا الاتجاه فى التفكير فإن الإعلانات عن **Levis 501** هى الأكثر إثارة للغريزة الجنسية وأكثر برامج التليفزيون تسلية.وربما كانت كذلك، ما دام يتفق على إعلاناتها أموال أكثر من أى نوع آخر من حجمها إلى حد معين) والجدول الزمنى العام، تحددها بقدر كبير - وفى نطاق الحدود التنظيمية - احتياجات المعلنين. ولنتذكر تلك الخطط التى استهدفت تقسيم مسابقات كرة القدم إلى أربعة أجزاء فى نهائيات الكأس العالى لعام ١٩٩٤ التى جرت فى الولاية المتحدة، ولحسن الحظ فقد رفض ذلك. ويتزايد وضع اسم العلامة التجارية للممول على البرامج. وتشمل الأمثلة البريطانية **Beamish** على **inspector Morse** و **Cadbury** على **Coronation Street** ويوضح توظيف المنتجات وطمس التمييز بين الإعلانات وأشكال البرمجة الأخرى الضرورة التجارية التى تدعم أساس التليفزيون فى ثقافة ما بعد الحداثة الاستهلاكية. وحالما تغدو المنافسة أكثر صعوبة فإن قنوات التليفزيون تنفق المزيد من الوقت فى الترويج لأنفسها فى فترات الربط بين البرامج لا جديد على الإطلاق فى هذه الاتجاهات وغن كانت تستمر فى التكثيف. بيد أن الجديد هو صناعة التليفزيون "الما بعد حداثية" الذى تفهم جماهيره، وتستمتع بالتناص والتدوير والتمثيل الواعى، وهو ما يتخلل تليفزيون ما بعد الحداثة.

ما بعد الحداثة والصناعة والجمهور

لقد رسم المارشال مك لوهان فى الستينيات مجتمع وسائل الإعلام عقب الحرب بوصفه "قرية كونية إلكترونية". وقد أكدت التغيرات التى طرأت على صناعة التليفزيون

عبر السنوات العشرين الماضية أو نحو ذلك، بالإضافة إلى قدوم تكنولوجيا المعلومات، مدى ملاءمة هذه التسمية التي تبدو مستخفة إلى جد بعيد (قرية؟). وتعلق Ien Ang في مقدمة كتابها الصادر في ١٩٩٦: Living Room Wars : Relhinking Media Audience Audences for Postmodern World على هذه التغيرات قائلة: "إن التليفزيون نفسه قد مر بعملية تحول إلى ما بعد الحداثة على نطاق ضخم – وهو ما تجلى في نطاق معقد من التطورات مثل: خلق التعددية والتنوع والتسويق التجاري والترويج السلعي والتدويل واللامركزية – طارحا النماذج الإرشادية الراسخة عن كيفية عمله في الثقافة والمجتمع في فوضى". وقد لا يمكن بالضرورة وعلى وجه الدقة اعتبار هذه التغيرات بمثابة تحول ما بعد حداثي، ومع ذلك فإنها تتجانس بلا جدال مع التغيرات الحادثة في محاولات ما بعد الحداثة لأخرى.

ومنذ أوائل ثمانينيات القرن العشرين وجد تنوع وتجزئة في التكنولوجيات التي يبث التليفزيون من خلالها. وقد تدعم البث التليفزيوني وجرى تحديه مع مقدم القمر الصناعي والكابل وأخيرا التليفزيوني الرقمي والمتفاعل. وقد شجع على انتشار هذه التكنولوجيا "التحرر من القواعد والقيود" حيث أصبحت قوى السوق ذات غلبة متزايدة. وفي الولايات المتحدة مثلا، فإن شبكة التليفزيون التي تهيمن عليها الهيئات العملاقة ABC و CBS و NBC قد تحولت بأعداد كبيرة إلى قنوات أكثر تخصصا ومحلية. وفي أوروبا، فإن هيئات البث التقليدية الخاضعة للقطاع العام قد تقوض أساسها، إلى حد ما، بالمنافسة من قبل الأقمار الصناعية التجارية وقنوات الكابل، وفي الوقت نفسه فإن المدى المتسع الذي في متناول هذه التكنولوجيا قد فتح مناطق شاسعة من العالم لكي تنفذ إليها تكتلات وسائل الإعلام الدولية والمتعددة القوميات. وتطمح عملية ما بعد الحداثة إلى أن تصل إلى نطاق كوني على نحو حقيقي (وإلى جانب هذا، وعلى نحو متناقض، تطمح في الوصول إلى مدى محلي متزايد). وقد أفضت هذه التغيرات معا إلى سوق تنافسية سريعة التقلب تعد مثالا نموذجيا لعمليات ما بعد الحداثة المسماة "الرأسمالية اللا منظمة". وفي الواقع فإنها أي شيء سوى كونها مختلة التنظيم؛ بيد أنها تعد نسبيا غير محددة المعالم ومرنة وسريعة التغير.

وما آثار ذلك على جمهور التليفزيون؟ وفى حقبة ما بعد الحداثة فإن المنتجين يعترفون - وإن ظلت تستحوذ عليهم فكرة النجاح وتسليم الجمهور المنشود إلى المولين والمعلنين - بضرورة تكوين "جماهير متآلفة" من جماهير متنوعة يمكن أن تكون مختلفة من حيث النوع (الجنس) أو الطبقة أو العرق أو أسلوب الحياة. ويمكن حشدها لمشاهدة برنامج ما لأسباب متنوعة. ويعد التسويق المتخصص المناسب وبشكل متزايد هو اسم اللعبة حالما تغدو جماهير المشاهدين أكثر تفتتا وتنافرا. وفى حالة التليفزيون المدفوع الأجر، مثلا، الذى يستخدم بشكل خاص فى مباريات الملاكمة وغيرها من المناسبات الرياضية فإن جمهور المشاهدين سيتكون على أساس مرة واحدة غير متكررة. واتجه الباحثون، من جانبهم، إلى الابتعاد عن نماذج المشاهدين التقليدية المستخدمة فى نطاق سوسيولوجيا وسائل الاتصال الجماهيرية. إن نموذج الآثار قد صاغ مفهوم جمهور المشاهدين السلبى وقد اعتبر فرعا من الطموحات الحداثية المبكرة فى نشر التليفزيون بوصفه أداة للإدارة الاجتماعية. كما أن نموذج الاستخدامات والأشباعات، على الرغم من أنه افترض وجود مشاهد فردى نشط، كما أداة مفيدة فى فهمه علاقة التليفزيون - المشاهد وأعوزه السياق الاجتماعى الحقيقى الذى يمكنه لأن يفسر الطرق التى يغدو بها التليفزيون جزءا لا يتجزأ من الحياة اليومية. وبدلا من نماذج كهذه فقد ساد اتجاه منذ الأربعينيات صوب الدراسات الإنتوجرافية وغيرها من دراسات المشاهدين المتغيرين الذين ينخرطون فى مشاهدة التليفزيون بشتى الطرق المتناقضة، وينشطون هنا على التنوع وتحديد موضع ممارسات المشاهدة وهو ما يساير إلى حد بعيد تحول ما بعد الحداثة نحو الاختلاف والميكرو سياسة بجميع أنواعها.

ويتمثل المصطلح المختزل لهذا الاتجاه فى "المشاهد النشيط" وإن كان يلوح أنه يخول المشاهد سلطة زائدة عن الحد. بيد أن أفضل البحوث فى هذا المجال قدمها David Morley و Ien Ang و Henery Jenlins و Maria Gillespie من بين آخرين، وتدرك جيدا الأخطار الكامنة فى تكوين مشاهد متجاوز الحدود ساعيا إلى المتعة، يتمتع بحرية كاملة فى أن "يرتع" فى كوكبة الدوال التى هى تليفزيون ما بعد الحداثة. وقد تبدو الاختيارات، شريطة أن نستطيع الدفع، غير محدودة لكنها تظل هى الاختيارات

التى يوفرها نظام" الزى السائد" فى ثقافة ما بعد الحداثة الاستهلاكية، وبهذا المعنى فقد يمكن القول إن عدم مشاهدة التليفزيون وعدم التعامل مع وسائل وبهذا المعنى فقد يمكن القول إن عدم مشاهدة التلفيزون وعدم التعامل مع وسائل الإعلام واستهلاكها يعتبران عملا منتهكا للحدود بشكل أصيل.

وما دام الأمر أنه لا يوجد أحد لا يشاهد على الأقل قدرا من التليفزيون، فنستطيع أن نتساءل عما يفعله اليوم مشاهد ما بعد الحداثة. ومن اليسير بطبيعة الحال إنتاج صورة تركيبية لشخص معتنق مذهب اللذة ما بعد حداثي: شخص مزاح عن المركز على نحو نموذجي، أقصى فترة زمنية لاهتمامه ثلاث دقائق. وأن تعيش فى عالم يتسم بلحظات مجزأة على نحو شيزوفرانى فأنت تجوب تخمة من القنوات المتاحة وتنتقل بالريموت كونترول وتقفز بين القنوات والبرامج التى لا يربطها الزمن أو الفضاء أو النوع، ولا تهتم بالقصة أو التماسك أو الفهم الرشيد العقلانى، وبالأحرى فأنت تشيد عملية ترقيع عرضية إلى حد كبير من شذرات وجزيئات التليفزيون تحقق الارتباط فيما بينها بطريقة مزعجة ومربكة. وذلك هو المشاهد المتصور بطريقة غامضة مهمة حيث يتسم بطابع الرواية الخيالية تقريبا من قبل بودريار فى مقالته Ecsatasy of Communication والتى تعد مجرد امتداد لتكنولوجيا الشاشة الصغيرة : "مع الصورة التليفزيونية – وبعد أن أصبح التليفزيون الموضوع النهائى والكامل لهذه الحقبة الجديدة – يغدو جسدنا والكون المحيط بنا بأسره شاشة مراقبة".

وفى مقابل هذا النموذج عديم المعنى من نواحى عديدة فى وسعنا أن نحدد مشاهد ما بعد الحداثة البديل (مع أنه ليس أقل من صورة تركيبية لشخص ما، إذا قيلت الحقيقة فهو يدرك الخيارات التى توفرها تكنولوجيات التليفزيون الجديدة وكم تكلفتها، وهو يعرف نوع البرامج التى فضلها، ولماذا. وتسعده مشاهدة التليفزيون فى بيئات مختلفة (المنزل، الحانة، مركز التسوق (مول) مع جماعات اجتماعية شتى (منفرا، مشتركا مع غيره، مع أطفال أو مع الأسرة بكاملها أو مع صديق مفضل أو جماعة أصدقاء أو غرباء) وبدرجات انتباه متفاوتة (بدءا من "نمط أدبى": جاداً، مصغ، مثابراً، يشاهد منذ البداية حتى النهاية وفق الترتيب السليم – وصولا إلى "نمط الفيديو": مازحا أو لاهيا، متنقلا، متوقفا، مكررا اللعب، آخذا عينات، منهمكا،

متجاهلا). ويدمج التليفزيون فى حياته اليومية، مستفيدا من اختفاء ما بعد الحداثة على التليفزيون، بينما يكون قادرا على الانتقال بمهارة بين ما بعد الحداثة وأنماط المشاهدة الأخرى.

وثمة نقطة أخرى تتعلق بهذين النوعين من المشاهدين. وعلى الرغم من استمرارهم أمام الشاشات الصغيرة الشبيهة بالأيقونة فهم لا يشاهدون فى كثير من الوقت البث التليفزيونى المباشر لجمهور واسع أو محدود. ويستمرون فى استخدام جهاز التلفيزيون، بالاشتراك مع جهاز تسجيل الفيديو، بحيث يمكنهم التناوب فى مشاهدة مواد مسجلة من البرامج التليفزيون، أو فى إمكانهم التسلية بألعاب الفيديو. كما أنه فى وسعهم استخدام الكمبيوتر الشخصى للتجول فى أرجاء الإنترنت و"مخاطبة" أصدقائهم (يمكن ألا يكونوا قد قابلوهم على الإطلاق).

برامج ما بعد الحداثة

قد يبدو أن هذه المقالة قد تمهلت فى تقديم نظرة إلى البرامج الفعلية، ويلوح لى أن السبب فى ذلك واضح: فنحن لا نستطيع التفكير فى القسمات الشكلية لبرامج ما بعد الحداثة بمنأى عن السياقات التى أنتجتها وتجرى المشاهدة فى نطاقها أو العلاقات الأوسع القائمة بين تليفزيون ما بعد الحداثة والمجتمع. وينطوى التليفزيون بوصفه تكنولوجيا ثقافية وكجهاز على تداخل فى علاقات متشابكة بين المنتجين والمعلنين، والنصوص وجماهير المشاهدين. وتنبثق أبعاده الما بعد حداثية كلها تقريبا من نطاق العلاقات المتبادلة، ومن التفكير على نحو أعم فى التليفزيون باعتباره ظاهرة اجتماعية ثقافية.

كما أنه من الحقيقى أنه ضمن نطاق خصوصيات التليفزيون كوسيلة تجمع بين الصورة والصوت وتبث لمدة أربع وعشرين ساعة فى اليوم فإن الكثير من قسمات ما بعد الحداثة الشكلية لقنوات أو برامج معينة تشبه شبها وثيقا تلك التى توجد فى فنون وسائل إعلام أخرى، وهكذا فإن تليفزيون ما بعد الحداثة يتميز بدرجة عالية من

الشطط، والتشظى، والتنافر، والتهجين (اختلاط الأجناس) وخلق مبادئ الجمال والأسلوبية والتناص وإعادة التدوير والترقيع والإحالة الذاتية والمحاكاة الساخرة (الباروديا) والتقليد. وكثيرا ما تكون برامج ما بعد الحداثة غير مستقرة من الناحية الوجودية وتتم فى بيئات وسياقات إنتاج ذات طابع مازح فى مظهرها الخارجى، (ولا يتم هذا أبدا بطريقة رصينة كاشفة للنص الحداثى) متنقلة بين عوالم واقعية وخيالية دونما تعليق، مع طمس الحدود بين الحقيقة والخيال أو الماضى والحاضر والمستقبل، وتستخدم بطريقة عرضية بيانات الكومبيوتر والمؤثرات الخاصة لتغليف والقضاء على عوالم التلفيزيون تماما. وهو تليفزيون يفترض من نواح عديدة وجود جمهور رفيع الثقافة ومازح يتمتع بمعرفة تليفزيونية متطورة للغاية؛ جمهور يشاهد كثيرا التليفزيون طوال حياته ويعد التليفزيون بالنسبة إليه ثقافة ، وهى بمثابة طبيعة (ثانية).

لقد هيمنت على العروض الأولى لتليفزيون ما بعد الحداثة فى الثمانينيات برامج وقنوات " MTV : "M و Miami Vice و Moonlighting و . Max Headroom وترى E.Ann Karlan فى كتابها الصادر فى ١٩٨٧: "Raoking Around the clock: Music Televi- sion, Postmodernism and Culture أن MTV، قناة التليفزيون الموسيقية العامة، تعد ما بعد حداثية من الناحية النموذجية فى وظيفتها وبنيتها الهيكلية وفحواها (جزئيا)، ومن الناحية الوظيفية فإن بدء MTV فى ١٩٨١ كان رمزا لبزوغ التليفزيون المتخصص والكابل المعتمد على النوع (والقمر الصناعى لاحقا) بما يتزامن مع امتيازات ثقافة ما بعد الحداثة الاستهلاكية. وكانت لا تزال مخصصه لبيع الموسيقى الشعبية وقد أطلق فيديو البوب فى البداية مادة بصرية ترويجية للأغانى المصاحبة له، بيد أنه سرعان ما أصبح سلعة عن جدارة واستحقاق، صيغة بديلة أو تكميلية يستهلك بها المرء برامجه المفضلة، ومن الناحية الهيكلية فإن MTV ترمز أيضا إلى تزايد تشظى وتخصص تليفزيون ما بعد الحداثة، وفى شكلها الخالص (وقد تنوعت إلى حد ما منذ ذلك الحين) عرضت فيديو البوب دون توقف. ومن الناحية النظرية، فإن المشاهدين يقضون جل حياتهم فى مشاهدتها. ومن حيث الفحوى فإن Kaplan يرى أنه على الرغم من أن الشكل العام لقناة MTVكان على بعد الحداثى فإن هناك خمسة أنواع من برامج

الفيديو: الرومانسى، والوعى الأجتماعى، والعدمية، والكلاسيكية، وما بعد الحداثة. إن الأنواع الفعلية، التى كانت موضع خلاف حتى حتى فى وقتها، تهم بدرجة أقل من الاعتراف بأن غالبية برامج الفيديو لم تكن، عند Kaplan ذات شكل ما بعد حداثى.

كما لوحظت قسمات شتى لما بعد الحداثة فى برامج أخرى فى منتصف الثمانينيات، وإن Lawrence Grossberg فى كتابه العباس المعنون The Indifference Television (١٩٨٧) انتقد العرض الأمريكى فى Miami Vice لخضوعه لأسلوب معين (مؤسلب) والتناص الخالى من المعنى، "إن .... Miami Vice سطحية كلها. والظاهر (السطح) ليس أكثر من مجموعة من المقتطفات المستمدة من حطامنا التاريخى الجماعى، لعبة متنقلة من الترهات، والقصة أقل أهمية من الصور". إن جوانب الفيديو بوب فى Miami Vice، التى أبرزت دوما تسجيلات موسيقى الروك قد دخلت فى عداد التيار الرئيسى، وعلى الأخص برامج الإثارة الجنسية المضغوطة فى Baywatch ذات الشعبية الواسعة النطاق.كما أن الجو المحاكى المازح لمسلسلات الجريمة الكوميدية Moonlighting، التى زاوجت بين Cybill Shepherd و Bruce Willis كمخبرين سريين اشتركا فى مداعبة غريبة الأطوار لصراع بين ذكور وإناث حالما تعقبا خاليين من الهموم مجرمين محتالين، ناقشه كثيرا نقاد التليفزيون. وبوجه أهم فإن الخلط بين "الذكورة" و"الأنوثة" (التهجين) فى برامج لا تعد من الناحية الشكلية ما بعد حداثية، وكان إحدى قسمات المسلسلات التليفزيونية بدءا من Cagney snd Lacey حتى The Bill وفى ختام هذه الفقرة فإن البرنامج البريطانى Max Headeroom الذى اعتمد على إعداد موسيقى باستخدام الكمبيوتر وتقديم البرنامج بالاعتماد على المثل Max Frewer، وقدم مثالا على إبراز عمليات الإنتاج الإلكترونى وطمس الفجوة بين ما هو إنسانى وما هو تكنولوجى فى ذاتية ما بعد الحداثة.

وفى التسعينيات القرن العشرين فإن التناص وإعادة التدوير والإحالة الذاتية فى الشكل المنتسب إلى ما بعد الحداثة كل ذلك تحول إلى تيار رئيسى فى التليفزيون. وعلى صعيد محورى وأساسى فإن العدد المتزايد من قنوات التليفزيون قد خلق طلبا

متزايدا أبداً على كل أنواع البرامج. وأحد الآثار المترتبة على هذا هو أن معظم ماضى التليفزيون يعرض حاليا على شاشة التليفزيون ولو أنه تجرى مشاهدته فى معظم الأحيان من عدد محدود نسبيا من المشاهدين، وعمل هذا بدوره جزئيا على تدعيم أساس الإحالة الذاتية لكثير مما يقدم فى التليفزيون اليوم. وقد يكون من المبالغة بعض الشئ الزعم بأن أرشيف الثقافة الشعبية بكامله فى السنوات الأربعين الأخيرة وما بعدها متاح للسطو وإعادة التدوير. إن الكثير من الكوميديا والدراما والموسيقى والمحادثات والأخبار وعروض الشئون الجارية، مثلا، يعيد استخدام ماضى التليفزيون على نحو حرفى أو فى محاكاة تهكمية هازلة وفى نطاق تصميمها. وفى مجال الكوميديا مثلا فإننا نشير إلى بعض من أعمال Victoria Wood مثل The Comic Strip Presentsو French and Saunders و The day Today و Knowing Me و Knowing You with Alan Partridge وThe Mrs Merton Show .

وهناك أمثلة ثلاثة جديرة بالذكر. أولا أن أية مناقشة لتليفزيون ما بعد الحداثة لا يمكن أن تتجاهل Twin Peaks الإذاعة البريطانية ١٩٩١ – ١٩٩٢) وفى نطاق شكلها المسلسل المحدود فإن Twin Peaks تعد نموذجا لمزج ما بعد الحداثة بين الأجناس والانتقال ما بين التحقيق البوليسى الكلاسيكى والميلودراما والخيال العلمى والرعب مع حدوث تغيرات عنيفة فى النغمة والمجال الصوتى، جادة فى لحظة، كوميدية أو ذات عاطفية مضحكة فى لحظة تالية، ثم غريبة الأطوار وتتسم بالهلوسة فى أحيان أخرى، وهكذا، ويصعب معرفة كيف الإمساك بها (ما عدا الطابع الساخر التهكمى فى خاتمة المطاف) بيد أنه يبدولى أن معظم العمل التسويقى الذى تتم للبرامج استخدام إستراتيجيات حداثية وورومانسية بالتركيز على Davide Lgnch كمؤلف وعلى Twin Peaks كعمل تليفزيونى جيد النوعية. وثانيا، هناك عملان مفضلان لدى شخصيا من أعمال ما بعد الحداثة، أولهما هو المسلسلات الكوميدية الأمريكية للرسوم المتحركة Ren and Stimpy التى تستعمل فى نطاق الشكل الثنائى الحيوانى التقليدى (Ren هو كلب

صغير الحجم من النوع المسمى شيواو و Stimpy قط سمين) الفروق الدقيقة والتغيرات النصية النغمية فى الدقيقة النصية النغمية فى الدقيقة أكثر من أى برنامج آخر حتى اليوم بينما تكون أحيانا بالغة العمق، إن جرأت على القول، ويمكن مشاهدتها بكل تأكيد كمجرد رسوم متحركة صاخبة ولكنها فى الوقت نفسه تزود المشاهد بشفرات ذات دلالات ثقافية غير عادية. والعمل الآخر هو العرض الكوميدى البريطانى الأخير عن كرة القدم المسمى Fantasy Football League وهو صرخة احتجاج على إضفاء الطابع البورزجوازى على كرة القدم، وقدم تصدى لها الممثلان الهزليان Frank Skinner و David Baddiel مع مساعدة حاذقة من قبل .Angus "Statto" Loughran وإذ يجمع بين عناصر من المجلات وعروض الألغاز والمحادثات وأنوا ع الاسكتشات الكوميدية فإنه يعترف تماما وإن كان على نحو محاكى هازل بلا ندم بثقافة كرة القدم الأصلية والذكورية (وقد كان من الناجح والمؤثر رؤية انهيار هذا الشكل عند حدوث شىء ما جاء بالفعل، وقد انزعج مقدمو البرنامج تماما من هزيمة ألمانيا لإنجلترا فى البطولة الأوروبية شبه النهائية فى ١٩٩٦ التى وجدوا أنها من الصعب أن تكون هزلية).

بيد أنه - كما ذكرت فى البداية - لا ينبغى أن نعتبر أن التليفزيون كله يتسم بطابع ما بعد الحداثة، فالكثير من البرامج تقليدية على نحو يبعث على الاطمئنان. أما فيما يخصنى فإننى أجلس وأشاهد على نحو منتظم الروايات الواقعية التقليدية مثل Coronatim Street وEast Enders من البداية إلى النهاية تقريبا دون قليل من أو حتى دون تغيير أو انتقال (على الرغم من أننى أقوم ببعض التسجيل من وقت لآخر).

الفصل الحادى عشر

ما بعد الحداثة والأدب
(أو أيام الطيش العالمية: ١٩٦٠ - ١٩٩٠)

باری لویس Barry lewis

كان النمط السائد فى الأدب فيما بين ١٩٦٠ و ١٩٩٠ هو الكتابة ما بعد الحداثة. وثمة أحداث استهلاكية وختامية يمكن أن تتماشى مع هذين التاريخين (مع التجاوز عن عام أو نحو ذلك):

اغتيال جون كيندى، ومرسوم الفتوى الصادر ضد سلمان رشدى، وتشييد حائط برلين وهدمه.

مقالة "Writing American Fiction" (١٩٦١) و Tom Wolf (١٩٨٩) عن Stalking the Billion - Footed Beast : A Literary Manifesto For the New Social Novel"

لقد قدم اغتيال كيندى وتهديد سلمان رشدى بالموت لأنه كتب "آيات شيطانية" (١٩٨٩) أمارتين منذرتين بسوء الطالع لفترة من التاريخ حفلت بالإرهاب والشك. وكان حائط برلين أقوى رمز للحرب الباردة وما صاحبها من شكوك وظنون. وكان العالم قلقا غير مستقر بما حدث فيه من تغير تكنولوجى سريع وعدم يقين أيديولوجى.

وتبين مقالتا Roth و Wolfe كيف استجاب الأدب لهذا المناخ، وأعلن نص Roth أن الأخبار اليومية أكثر لا معقولية مما فى وسع أى خيال روائى. مما دفع المئات من الروائيين إلى الانطلاق فى تجريب الفانتازيا والوعى الذاتى. أما مانيفستو Wolfe من الناحية الأخرى، فقد كان صيحة احتشادية من أجل العودة إلى الواقعية. وزعم أن

الروائيين ما بعد الحداثيين قد تغاضوا عن مهمة تمثيل الحياة المعقدة التى تعيشها المدينة. وكان عمله Bonfire of the Vanities (١٩٨٨) محاولة إعادة التوازن بتطبيق الأسلوب الصحفى لبلازاك وثاكرى على غابة نيويورك الحضرية.

وتشمل مجموعة أخرى معقولة من العلامات بالنسبة إلى فترة ما بعد الحداثة هذه رواية Naked Lunch (١٩٦٢) من تأليف William Burroughs التى تحدت أى معيار للوحدة السردية واللياقة حال نشر أصلها باللغة الفرنسية فى ١٩٥٩، وقد أثارت محكمة بوسطن العليا الاهتمام عندما خلصت إلى أن تصوير الكتاب لهلوسة مدمن المخدرات كانت كريهة وبهيمية (ولم تكن مختصرة علة نحو خاص) بيد أن قلة أثار أندهاشها فى ١٩٩٢ عند عرض الفيلم الروائى Naked Lunch (الذى أخرجه David Gronenberg) . وعلى الرغم من الوصف البشع للأحاديث عن الشذوذ الجنسى والصراصير المفزعة فإن الفيلم لاقى اللامبالاة وليس السكوت التام، لاقى الازدراء وليس الاشمئزاز، ولا يشير هذا إلى ارتفاع مستويات تحمل التفاهة فحسب، بل أيضا إلى حدوث تغير فى المواقف من الأشكال القصصية المتجاوزة للحدود.

والحق أن الهالة التى أحاطت من قبل بالطليعة تتلاشى الآن. وعندما كانت مسلسلة تليفزيونية غير معتادة مثل Twin Peaks لـ David Lunch التى حظيت بشعبية مثل Peyton Place تشهد نجاحا وازدهارا فمن المؤكد أن الحدود الفاصلة بين الاتجاه السائد والفن الهامشى قد تآكلت، ولم تعد الكلمة المطبوعة قادرة على أن تتنافس مع الوسائل المرئية فيما يتعلق بالسيريالية.

ومن ثم فهل أدب الاستنفاد (عبارة John Barthلعن المحاولة الأخيرة للرواية لكى تحقق التفوق فى القرية الكونية الإلكترونية) استنفذ نفسه الآن؟ ويعتقد De Wilo Slloan فى مقالته "The decline of American Postmodernism" (١٩٨٧) تشهد الآن ما بعد الحداثة بوصفها حركة أدبية... المرحلة النهائية من انحلالها". ويرى كذلك Malcolm Bradbury و Richard Ruland فى مسحها الشامل: From Puritanism to Postmodermism: (١١٩١) : "تشبه ما بعد الحداثة حاليا مرحلة أسلوبية امتدت من ستينيات حتى ثمانينيات القرن العشرين". وبناء على ذلك فإن نسبة كبيرة من الكتابات التى

نشرت بعد ١٩٩٠ التى أطلقت على نفسها صفة ما بعد الحداثة هى حقا ذات طابع بعد ما بعد حداثى Post - Postmoderist أو باختصار "Post - Pono" .

لقد بذل Bradbury جهدا كبيراً لكى يرسم تلك الفترة ويحدد تصور كتابة ما بعد الستينيات بوصفها فترة قائمة بذاتها، ويعترف بأن المشكلات المتعلقة بوضع خريطة للأدب المعاصر ضخمة وأن تنوعه يفرض مشكلات على من يطمع فى أن يرسم هذه الخريطة. إن ما بعد الحداثة، بطبيعة الحال، ليست أكثر من جزء من المشهد الإجمالى، لكنها مثل السلسلة الجبلية فإنها تلوح فى الأفق وتغطى على كل شىء آخر، وأن تتهادى فوق القمم والوديان ليس مهمة يسيرة ولحسن الحظ فقد وجد مرتادون جسورون آخرون يمكن أن تساعدنا رحلاتهم الصعبة فى جولاتنا لتحديد المعالم والتضاريس. وأهم الأدلة المفيدة فى هذا الصدد هى Matafiction (١٩٩٤) من تأليف Patricia Wough وPostmodern Fiction (١٩٨٦) من تأليف Larry Mc Caffery و Postmoderist Fiction(١٩٨٧) من تأليف Brain Mc Hole ومما يساعد فى هذا التوجه عشرات من التخطيطات الأكثر محلية لكتاب أفراد فضلا عن أعمالهم.

تعد روايات ما بعد الحداثة ظاهرة عالمية ولها تمثيلات مهمة عبر العالم قاطبة: جنتر جراس Gunter Grass و Peter Handke (ألمانيا)، و George Perec و Monrique Witting (فرنسا)، وأمبرتو إيكو إيتالو كالفينو (إيطاليا)، وأنجيلا كارتر وسلمان رشدى (بريطانيا)، وستانيسلاف ليم Lem (بولندا) وميلان كونديرا Kundera (تشيكوسلوفاكيا السابقة)، وماريو بارجاس يوسا Liosa (بيرو)، وجابريل جارسيا ماركيز (كولومبيا)، وج. م. كويتزى J.M Coetzee (جنوب أفريقيا)، وبيتر كارى Carey (أستراليا). وعلى الرغم من هذه الكوزموبوليتية فإن M.Bradbury مزح قائلا: "عندما يطلق اسم ما بعد الحداثة يظن كل شخص أنها أمريكية ومع ذلك فإن لكتابهاأسماء Borges ونابوكوف وكالفينو وإيكو"؛ وذلك بسبب ضخامة عدد الكتاب الذين ينتمون إلى القائمة الذين يمكن إدراجهم تحت مسمى ما بعد الحداثة. وتضم القائمة فى العادة أكثر من عشرين اسما:

Walter Abish

Kathy Acker

Paul Auster

John Barth

Donald Barthelme

Richard Brautigan

William Burroughs

Robert Coover

Don De Lillo

E.L. Doctoro

Raymond Federman

William Gass

Steve Katz

Jerzy Kosinski

Joseph mcElroy

Thomas Pynchon

Ishmael Reed

Gilbert Sorrentino

Ronald Sukenick

Kurt Vonnegut

ويقـرر Raymond Federman فى "Self- Reflexive Fiction (١٩٨٨) إنه لا يمكن القـول إن هؤلاء الكتـاب.. شكلوا حـركة مـوحدة مما ينتج صـياغـة نظرية مـتمـاسكة". ويصعب الاختلاف فى هذا القول إذ إن الروايات والقصص القصيرة التى ألفها هؤلاء الكتـاب تـخـتلف اخـتـلافـا بالغـا، بيـد أنه ثمـة بعض الأمـور المشـتـركة بينهم. وتشـمل

القسمات المسيطرة فى قصص ما بعد الحداثة: الاضطراب الزمنى، وتآكل الإحساس بالزمن، والاستخدام المنتشر الذى لا طائل من روائه للمحاكاة الأدبية، ووضع كلمات فى المقدمة بوصفها أمارات مادية متشظية، وعدم ترابط الأفكار، والبارانويا (الخيلاء المرضى أو جنون الاضطهاد)، وتتكرر هذه الخصائص مرارا وتكرارا فى المشاهد البادية والباعثة على الارتباك فى القص المعاصر. وقد وضعها على هذا النحو John W. Alderidge فى The American novel and the way how we live (١٩٩٣) قائلا:

"يوجد كل شىء وكل شخص بصورة افتراضية فى قصص [كتاب ما بعد الحداثة] فى تلك الحالة الراديكالية من النشوة والانحراف؛ ما يتعذر معه تحديد من أية أوضاع فى العالم الواقعى استمدت أو من أى معيار لسلامة العقل يمكن القول إنها تنطلق منه. وقد ألغيت أعراف مشاكل الحياة من الوجود لاكيان له، حيث يصبح سلوكها اعتباطيا على نحو لا يمكن تفسيره ويتعذر الحكم عليه، لأن القصة نفسها تعتبر استعارة لحالة اختلال يبدو أنه دون إثارة ويتجاوز القياس والتقدير".

وسوف يركز المسح الوجيز التالى على ارتباكات أو تشوش الروايات والقصص القصيرة المعاصرة. وقد أثرت ما بعد الحداثة على جميع الأشكال الأدبية. ومع ذلك وكما يلاحظ Chris Baldick فى "The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms يلوح (أنها) لا صلة لها بالشعر الحديث وصلتها ضئيلة بالدراما لكنها استخدمت على نطاق واسع فى الإشارة إلى القصص". ولهذا فإن هذه المقدمة سوف تركز على قصص ما بعد الحداثة، على الرغم من أنه يمكن أن توجد قسمات عديدة تميزها فى أنواع أخرى من الكتابة المعاصرة .

الاضطراب الزمنى

ترى Linda Hutchon فى "A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction (١٩٨٨) أن ما بعد الحداثة "مشروع متناقضة أشكالها الفنية.. تستخدم وتسىء استخدام، ترسى ثم تقوض أسس الأعراف... فى إعادة النقدية التهكمية لفن الماضى"، كما أنها تشير إلى أن كتابة ما بعد الحداثة تمثلها أفضل تمثيل أعمال "الميتاقصة (القصة التى تصف القصة الشارحة)(*) المدونة للوقائع التاريخية" التى تشوه التاريخ عن وعى. ويمكن أن يتحقق ذلك بوسائل عديدة، كما يسجل Brain Mc Hale فى دراستة المذكورة آنفا عن طريق التاريخ المشكوك فى صحته أو المفارقة التاريخية (المنافاة الزمنية) أو مزج التاريخ بالفانتازيا.

وينطوى التاريخ المشكوك فى صحته على أوصاف مزيفة للوقائع الشهيرة. ولنتأمل رواية The Remains of the day للكاتب Kagno Lsahiguro (١٩٨٩) حيث يقوم رئيس خدم فى قصر عريق بلعب دور صغير وإن كان مهما فى سياسة التهدئة التى اتبعتها بريطانيا إزاء ألمانيا قبل الحرب العالمية الثانية. والمفارقة التاريخية تقضى على الترتيب الزمنى عن طريق التباهى بالتضارب الصارخ فى التفاصيل والأوضاع. وفى رواية Flight to Canada (١٩٧٦) لكاتبها Lshmael Reed فإن إبراهام لنكولن يستخدم التليفون ويعرض التلفيزيون عملية اغتياله، و Tom Crickمعلم فى Waterland (١٩٨٣) لكاتبها Geraham Swift يخلط التاريخ بالفانتازيا بالجمع بين وصف الثورة الفرنسية وذكرياته الشخصية ونوادر لا أساس لها عن تاريخ أسرته.

إن قصة ما بعد الحداثة لا تقوض أسس الماضى فحسب. بل إنها تشوه الحاضر أيضا. وهى تشوش التماسك المستقيم (الأفقى) لعملية السرد عن طريق حجب أو تغليف معنى الزمن الدال (Kairos) أو الانقضاء الكئيب الممل للزمن العادى (Chranos).

(*) Metafiction: هى القصة التى تتحدث عن قصة أخرى مدرجة فيها، أو القصة التى تتحدث عن نفسها وأساليبها السردية .Metanarrative راجع د. محمد عنانى - مرجع سابق - (المترجم).

وقد ارتبط Kairos بقوة بتلك الروايات الما بعد حداثة التى نظمت من حول لحظات الإدراك المفاجئ لدلالة حدث ما أو الفضح والكشف كما فى رواية جيمس جويس "صورة الفنان فى شبابه" (١٩١٦). وإن روايات ما بعد الحداثة مثل Gerald's Party لمؤلفها Robert Coover فى خفوت من هذه الاحتفالات المهيبة. والوفرة المطلقة فى الحوادث التى تقع إبان ليلة واحدة (العديد من عمليات القتل والجلد، وتعذيب الشرطة لزوجة جيرالدن ووصول فريق مسرحى كامل) يضخم الوقت فيما يتجاوز ما هو معترف به. والكتابة الواقعية التى نخصص فى الزمن العادى Chronos أو التوقيت الزمنى العادى، تهزأ بها بعض نصوص ما بعد الحداثة. وتشمل رواية The Mezzanine (١٩٩٠) لمؤلفها Nicholsom Baker على سلسلة من التأملات المستفيضة عن لماذا انقطع رباط حذاء الشخصية الرئيسية إبان وقت غداء معين.

وتمتلئ كتابة ما بعد الحداثة بهذه الأنواع من الاضطراب الزمنى. وكما كتب Co over فى "The Public Burnimg : التاريخ لا يتكرر...ولا توجد معارف مسبقة – وبعيدا عن هذا التدفق فإن كل مثل هذه التأكيدات يمكن أن تكون حقيقية أو زائفة أو غير منطقية أو كل ذلك فى الوقت نفسه". أو كما لاحظ المفتش Pardew أحد الشخصيات فى Gerald's Party بصدد الزمن: "إنه مفتاح كل شىء، وهو كذلك دائما، مفتاح كل شىء".

المحاكاة الأدبية(*) (Pasticho)

تعنى الكلمة الإيطالية Pasticcio خليطا من مكونات شتى: ومزيجاً، Hotchpotch, Farrago واختلاطًا بغير نظام Jumble ، وهى الجذر الاشتقاقى لكلمة Pastiche ويشبه تقليد كاتب فرد بالأحرى خلق جناس القلب (تغيير حروف الكلمة لكى يمكن تكوين كلمة أخرى) وليس خلق الحروف بل مكونات الأسلوب. وهكذا فالمحاكاة الأدبية هى نوع من التبديل والإبدال، تقليب لحيل نحوية ونوعية شاملة.

(*) المعنى الحرفى محاكاة الأديب فى أثره الأدبى أثر أديب أخر محاكاة دقيقة. راجع د. مجدى وهبة فى معجم مصطلحات الأدب. (المترجم)

لايعد مجرد وجود المحاكاة الأدبية فى كتابة ما بعد الحداثة فريدا فى حد ذاته؛ فقد تميزت حداثة الشكل الروائى ذاتها بتتابع أنواع التقليد الساخر (الباروديا) ابتداء من صمويل ريتشارد S.Richardson حتى لورانس شتيرن ومع ذلك وكما يشيرJ.Barth فى مقالته عن The Piterotwre of Exhoustian (١٩٦٧) ومقالته اللاحقة عن The Liter-ature of Replenishment (١٩٩٠) هناك بكل تأكيد شيء غريب ومتميز إزاء الهوس المعاصر من أجل انتحال الشخصية.

وتجسد مقالة Barth المبكرة حالة نفسية سادت فى أواخر الستينيات عندما كان نقاد من أمثال Susam Sontag تشغلهم إلى حد كبير المبالغة فى الشائعات عن موت الرواية. ولا أن الحيل التقليدية القصصية استنفدت وغدت غير قادرة على استيعاب تعقيدات العصر الإلكترونى. وقد تبادر إلى الذهن فى البداية أن Barth، بتشدده على استنفاد الواقعية والحداثة على السواء. لم ينضم إلى مراسم دفن الرواية فحسب. بل كان متطوعا لكى يصبح رئيس حاملى بساط الرحمة فى هذه الجنازة. بيد أن النقاد تغاضوا عن زعمه (الذى أعاد تأكيده فى المقالة اللاحقة) بأن الجثمان يمكن بعث الحياة فيه عن طريق خياطة الأطراف والأصابع المبتورة معا فى تبديل جديد؛ أى عن طريق المحاكاة الأدبية (Pastiche) بكلمات أخرى.

ومن ثم فإن المحاكاة الأدبية تنطلق من الإحباط التابع من أن كل شيء قد أنجز من قبل. وكما يلاحظ فردريك جيمسون فى "ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكى"(١٩٨٣) "لم يعد فى وسع كتاب وفنانى الزمن الحاضر اختراع عوالم وأساليب جديدة ... ومن الممكن فقط إيجاد عدد محدود من التوفقات؛ وأكثرهم فرادة فكر فى ذلك بالفعل". وهكذا، بدلا من أن يصقل الكاتب توقيعا لا لبس فيه مثل د.هـ. لورانس أو Gertrude Stein فإن كتاب ما بعد الحداثة اتجهوا إلى اقتطاف الأساليب الموجودة دونما ترتيب يختلط فيها الحابل بالنابل من مستودع التاريخ الأدبى، وجعلها ملائمة بقليل من الكياسة.

ويفسر هذا سبب استعارة كثرة من الروايات المعاصرة ملامس أشكال أخرى (مثل الويسترن وحكايات الخيال العلمى والقصص البوليسية) والدافع الذى يكمن خلف هذا الخيط من الأزياء تشنجى أكثر من كونه محاكيا. وتقدم هذه الأجناس الأشكال

الجاهزة. والمثل الأعلى لتهجين ما بعد الحداثة. ويلاحظ Philip French أن أويسترن يعد "طائر الوقواق الجائع لجنس ما... مستعداً للاستحواذ على أى شىء فى الهواء بدءاً من جنوح الأحداث حتى الإيكولوجيا" وبقول آخر فهو شكل هجين بالفعل، وتشكل أمثلة ويسترن ما بعد الحداثة Hawkline Monster (١٩٧٤) من تأليف Richard Brautigan وYellow Back Radio Broke Down (١٩٦٩) لـ Lshmael Reed وThe Place of Dead Roads (1984) لمؤلفها Willam Bueroughs وتعد قصص الخيال العلمى أحد المصادر الشعبية الأخرى للمحاكاة ما بعد الحداثية. ويؤكد بعض النقاد أنها الرفيق الطبيعى لكتابة ما بعد الحداثة. بسبب اهتماماتها الوجودية المشتركة (انظر خاصة Solaris (١٩٦١) لمؤلفها Stanislaw Lem وCosmicomics (١٩٦٥) لمؤلفها Jtalis Calvino وSlaughler House- Five (١٩٦٩) لمؤلفها Kurt Vonnegut). وأخيرا فإن النوع البوليسى مرشح آخر لوظيفة الرفيق الحقيقى لما بعد الحداثة. وتستهوى ملاحقة الألغاز كاتب ما بعد الحداثة؛ لأنها تتوازى على نحو وثيق للغاية مع بحث القارئ وتفتيشه عن المعنى النصى. وأشهر قصص ما بعد الحداثة شعبية التى تتسم بطابع بوليسى هى The Name of The Trilogy(١٩٨٧) من تأليف Poul Auster و Hawkamoor (١٩٨٥) لمؤلفها Peter Ackroyd.

التشظى والتفتت

أفصح John Hawkes ذات مرة عن أنه عندما بدأ فى الكتابة فقد افترض أن "الأعداء الحقيقين للرواية" الحبكة والشخصية ومكان وزمان المشهد والموضوع". ومن المؤكد أن كثرة من المؤلفين اللاحقين بذلوا أقصى الجهد لتوجيه ضربات باطشة وإزاحة هذه الأركان الأدبية الأربعة إلى طوايا النسيان، فإما أن يتم تفتيت الحبكة إلى نتف من الأحداث والملابسات وإما أن تدمج الشخصية فى حزمة من الرغبات المضطربة، أو أن

لا تعد المناظر أكثر من ستارة مؤقتة، أو أن تبدو الموضوعات واهنة لدرجة أنه كثيرا أما يكون من غير الدقيق على نحو أن تقول إن بعض الروايات تتحدث "عن" الشيء الفلاني".

وكما يلاحظ Jonathan Boumbach في قصة قصيرة في The return of Service (١٩٧٩) في مرات كثيرة للغاية أنت تقرأ قصة في أيامنا هذه وهي ليست قصة على الإطلاق، في معناها التقليدي".

ولا يثق كاتب ما بعد الحداثة في الاكتمال والتمام المرتبطين بالقصص التقليدية، ويفضل أن يتعامل مع طرق أخرى في السرد البنائي. ويتمثل أحد البدائل في النهاية المتعددة التي تقاوم الإنهاء أو الختام عن طريق تقديم نتائج عديدة ممكنة لحبكة ما. وتعد رواية The French Lieutenant's Woman(١٩٦٩) من تأليف John Fowles المثال الكلاسيكي على هذا. وتتناول الرواية حب Charles Smithoanعالم هاو للطبيعيات حسن السمعة (مخطوب لابنة تاجر ثري) لـ Sarah Woodruff، منبوذة من المجتمع لأنه يشاع أنها ارتبطت على نحو شائن بضابط فرنسي. وعلى الرغم من أن الرواية تحدث في Lyme Rejis في ١٨٦٧ وتسير على نهج الأعراف العديدة لقصة الحب فهي بعيدة عن كونها قصة غرامية تاريخية معتادة.

ويعمد Fowles إلى تحطيم السرد باستعراض ألفته مع ماركس وداروين وغيرهما ... القارئ مباشرة، وحتى في مرحلة ما يتدخل بنفسه في القصة بوصفه أحد شخصياتها. وتعد النهايات المتعددة جزءا من تكتيكات حرب العصابات هذه. وهو يرفض أن يختار بين نوعين متنافسين لحل العقدة القصصية: أحدهما إعادة الجمع بين شارلز وسارة بعد قضية عاصفة، والحل الآخر هو أن يبقيا منفصلين دون رجعة. ومن ثم فإنه يدخل مبدأ عدم اليقين إلى الرواية. بل إنه يداعب إمكانية ثالثة تتمثل في إمكانية ترك شارلز في القطار، بحثا عن سارة في العاصمة: "لكن أعراف القصة الفيكتورية تجيز، وأجازت أنه لا مكان للنهاية المفتوحة وغير الباتة..".

وثمة وسيلة أخرى لإيجاد مكان للنهاية المفتوحة وغير الباتة تتحقق عن طريق تقطيع النص إلى شظايا أو أقسام صغيرة تفصل بينها فراغات أو عناوين أو أرقام ورموز. وتمتلئ الروايات والقصص القصيرة لكل من Richard Brautigan و Donald Barthelme بمثل هذه الشظايا. ويذهب بعض المؤلفين حتى إلى ما هو أبعد من ذلك

بتقطيع نفس نسيج النص برسوم أو ترتيب المادة المطبوعة بطريقة معينة أو بوسائل مختلطة وكما يذكر Raymmd Federman فى مقدمة Surfictaio: Fictin Nowi and To-morrow (١٩٧٥) فى تلك المساحات التى تترك دون كتابة شىء، يستطيع كتاب القصة، فى أى وقت، إدخال مواد (اقتباسات، صور، رسوم بيانية، خرائط تصاميم، أجزاء من أحاديث أخرى) لا صلة لها على الإطلاق بالقصة".

ويفعل William Gass فى Willie Masters' Lanesome Wife (١٩٦٧) كل هذه الأشياء تقريبا فى ستين صفحة شاذة وغريبة وهو نص ما بعد حداثى دون منازع. وردى، وأبيض مصقول. والمرأة العارية المتلقية فى استرخاء تام على صفحة الغلاف تمثل شخصية Babs وهى زوجة محبطة تجسد من الناحية المجازية معادلة اللغة / العلاقة الجنسية التى يدرسها .Gass وتصميم الصفحة غريب الأطوار وقد كان يمكن للمارشال مك لوهان أن يصممه للمسكالين (شراب مسكر قوى المفعول يحدث هلوسات بالغة). وهناك طرز عديدة من حروف الطباعة (حروف غليظة أو مائلة) وشكلها (قوطية، حروف مكتوبة بخط اليد) وأساليبها (رموز موسيقية، نبرات) والعديد من الترتيبات المختلفة (الأعمدة، الحواشى) التى تشق طريقها بالإضافة إلى بعض الدعايات البصرية (يقع فنجان القهوة، علامة نجمة ضخمة) وسماها Roland Sukenick فى مقابلة صحفية "هطول الأمطار من أحداث مفتتة". وربما كان أقرب إلى الدقة القول "الرياح الموسيقية".

ويصعب مع أعمال مثل تلك التى قدمها Fowles و BrautiganوGass، فإن عدم تذكر العبارة الشهيرة المقتبسة فى عمل E.M. Forster المسمى " : Howards Endعش فى شظايا لا أكثر. وكن متصلا فقط" ونستطيع مقابلة هذا بما نطقت به إحدى شخصيات ": Barthelme انظر إلى القمر؟" فى Unspeakable Practices وبما جاء فى Unnatural Acts (1968): الشظايا فى الأشكال الوحيدة التى أثق بها". وتظهر هاتان العبارتان بوضوح وجود فرق حاسم بين الحداثة وما بعد الحداثة فعبارة فورستر تكاد تكون شعاراً للحداثة وتشير إلى ضرورة إيجاد أشكال جديدة من الاستمرارية فى ظل غياب الحبكات المستقيمة القديمة. وعلى العكس فإن روعة Bartheme (فى العبارة الثانية) تلمح إلى حذر قصة ما بعد الحداثة من الاكتمال.

تفكك الترابط

ثمة وسيلة أخرى يحطم بها كثير من كتاب ما بعد الحداثة الإنتاج والاستقبال المنتظمين للنصوص تتمثل فى الترحيب بالصدفة فى العملية الإنشائية. والرواية الشائنة The Unforumates (1969) لمؤلفها B.S.Johnson مثلا، هى رواية فى علبة حيث تعلم القارئ بأن يخلط الفصول العديدة ذات الأوراق السائبة بأى ترتيب. والفصلان، الأول والأخير، فقط هما اللذان جرى تحديدهما أما الأقسام الأخرى فيمكن خلطها بحرية. وهدف هذا الشكل المستنبط ليس مجرد القيام بتجربة تقنية متعمدة، بل بالأحرى فإن جونسون يرغب فى أن يعيد خلق التنظيم الوحيد لأفكاره بعد ظهر يوم سبت معين عند نقل تقرير عن مباراة كرة قدم فى نونتجهام إلى صحيفة الأوبزرفير، وكانت تلك هى المرة الأولى التى تعود فيها إلى المدينة منذ وفاة صديقه تونى، ويعكس الشكل الغريب مشاعره المهتاجة. ومن ثم فإن الأوراق السائبة لهذه الرواية لم يقصد بها، وعلى نحو ساخر، أن تكون صدفة على الإطلاق، بل تجاهد لأن تجعل ما يدور فى الذهن أكثر طبيعية.

كما أن William Burroughs يقوم بغارات متكررة لاكتشاف الطريف والمفيد مصادفة. ولم يتحكم فى ترتيب الأقسام الفردية الاثنين والعشرين فى Naked Lunch (1962)إلا النظام العرضى الذى حدث أن أرسلت به إلى الناشرين. والحق أن عدم ترتيب الحجرة التى جمعت فيها المخطوطة أخل فى بعض الأحيان بتتابع الصفحات. ومن المدهش بعض الشيء أن يعترف Burroughs بأنه يمكن أن تقطع Naked Lunch فى أى نقطة تقاطع: وهو يستخدم الصدفة على نحو أقل عشوائية فى ثلاث روايات ابتداء من الستينيات والتى كثيرا ما جرى تجميعها معا بوصفها ثلاثية وهى Nova Express (١٩٦٦) و The Soft Machine (١٩٦٧) و The Ticket That Exploded (١٩٦٧) . وتستخدم هذه الكتب بطريقة منهجية "نظام التقطيع"(*)، و"التقطيع" وليد أفكار الفنان Tristian Tzara الذى تصوره كمعادل لفظى للفن التلصيقى أو فن صنع الملصقات التكعيبى والدادى فى الفنون المرئية.

(*) Cut-Cup يعنى حرفيا التقطيع إلى أجزاء، وفى مجال الأفلام والتسجيلات الصوتية يعنى التسجيل عن طريق القطع وإضافة مواد من تسجيلات موجودة من قبل. (المترجم).

ويمكن اقتفاء أثر امتدادات أخرى لهذه الفكرة عبر أشعارات ت. س. إليوت وعزرا باوند والمحاكاة الصحفية لجون دوس باسوس. وقد تعلم Burroughs التقطيع من Brion Gysin . ويشمل وضع الجمل المبتورة من سلسلة من النصوص فى قبعة أو وعاء آخر، وخلطها معًا ثم توفيق قصاصات الورق التى التقطت بالمصادفة. وقد دفع هذا الهراء النقاد الشكاكين إلى إجراء مقارنات جارحة بين Burroughs والقردة ذات الآلات الكاتبة.

كما حبذ Burroughs تقنية أخرى للمصادفة تتمثل فى الطية أو الثنية، حيث يتم ثنى صفحة النص رأسيا ثم تجرى محاذاتها بصفحة أخرى حتى يتوافق النصفان. وكما أن التقطيع يتيح للكتابة تقليد المونتاج السينمائى فإن الطية تعطى المؤلف حرية اختيار تكرار الفقرات الأولى بطريقة موسيقية بشكل خاص، وعلى سبيل المثال إذا ما جرى فى الصفحة الأولى مع الصفحة المائة لكى تشكل الصفحة المركبة رقم ١٠، فإن العبارات يمكن أن تبعث بإشارات إلى الأمام أو إلى الوراء مثل استباق وإعادة الألحان الدالة فى السيمفونية الموسيقية.

ويجهد التقطيع مثل الثنية فى تفادى أصفاد القصة العادية. وتستعير نصوص قليلة مباشرة هذه التقنيات لكن عزم Burroughs على التقاط المصادفة يتناسب بلا جدال مع كاتب ما بعد حداثى. وفى هذا الصدد فإنه يشبه بالأحرى الموسيقى John Cagc(*) الذى مهد أرضية واسعة للارتياد والاستكشاف للمؤلفين الموسيقيين اللاحقين، على الرغم من أن تجاربه مع النرد (زهر الطاولة) و I-ching ثبت أنه يتعذر تكرارها. ومع ذلك وكما لاحظ Julian Cowley فى مقالة عن Roald Sukenick (١٩٦٧) أنه فيما يتعلق بالموسيقى والكتابة فإن "الاستعداد لركوب العشوائية يمكن أن يعتبر بمثابة موقف ما بعد حداثى على نحو متميز".

(*) انظر الفصل التالى. (المترجم)

البارانويا

تشعر كثرة من الشخصيات المسرحية فى قصة ما بعد الحداثة شعورا حادا بالبارانويا أو التهديد بالابتلاع من قبل نظام شخص آخر. ومن المغرى تخمين أن هذا الشعور تمثيل محاكى غير مباشر لمناخ الخوف والشك الذى ساد طوال فترة الحرب الباردة. وكثيرا ما يعنى أبطال قصة ما بعد الحداثة ما يسميه tony Tanner فى City of Words (١٩٧١) الرعب من أن أى شخص آخر يفرض نمطا معينا على حياتك فهناك جميع أنواع الدسائس(١) الخفية المدبرة التى تسلبك استقلالية تفكيرك وفعلك، وأن هذا التكيف موجود فى كل مكان".

وتعكس كتابة ما بعد الحداثة ضروبا من القلق المصحوبة بالارتياب المرضى بطرق عديدة تشمل: عدم الثقة بما هو ثابت وراسخ، وفى أن يكون المرء مطوقا أو مقيدا بأى هوية أو مكان واحد معين، والاعتقاد بأن المجتمع يتآمر على الفرد، وتعدد المؤامرات ذاتية الصنع لمعارضة مكائد الآخر. وهذه الاستجابات المختلفة متلازمة فى المؤامرات ذاتية الصنع لمعارضة مكائد الآخر. وهذه الاستجابات المختلفة متلازمة فى ثلاثة مجالات مرجعية متميزة وترتبط بكلمة .Plat ومعناها الأول قطعة أرض صغيرة أو متوسطة الحجم محجوزة لغرض خاص مثل زراعة الخضروات أو بناء منزل، ويثير الفضاء الساكن الرعب فى بطل ما بعد الحداثة Randle Mc Murphy وفى رواية Ken Kessey المسماة One Flew Over The Cuckoo's Nest (١٩٩٢) و Yossarian فى رواية Jo-seph Heller المعنونة Slaughterhouse (١٩٦٩) كل واحد من هؤلاء حجزته السلطات فى قطعة أرض "Plat" خاصة به. وقد أودع Mc Murphy مستشفى الأمراض العقلية وتم تجنيد Yossarian فى القوات الجوية، و Billy Pilgrim يعتقل فى معسكر أسرى الحرب الألمان. وتسيطر البيروقراطية الانتقامية على هؤلاء الخارجين على الجماعة بالأدوية أو الروتين أو قوة السلاح.

(*) تنطوى كلمة Plot على معان عدة كما سيوضح المؤلف فيما بعد، إذ تشمل: قطعة أرض، ومخطط أو خريطة أرض، وحبكة القصة أو الرواية أو المسرحية، ومكيدة أو مؤامرة أو دسيسة. (المترجم).

وفى كل لحظة يسجن فيها الفرد بفعل قوة خارجية يحدث اضطراب فى الهوية. ولذلك فإن احتجاجات Mc Murphy بأنه سليم العقل يثبت جنونه، واعتقاده Pilgrim بأنه موضع تجربة تناقضه الطريقة الفظة التى يعامله بها آسروه الألمان. ولكى يعوض هؤلاء المصابون بالخيلاء المرضى (بارانويا) القنوط من مأزقهم فإنهم يشتاقون إلى حالة من الانفتاح والانطلاق الكاملين. بيد أن دافعهم إلى الحرية يفسده رعبهم من الطريق المفتوح الفعلى والاستهتار بإمكانية الهروب. وهذه الشخصيات الثلاث توجد فى مكان مأمون ومعرضة للخطر فى آن واحد فى "المواقع" plots التى يوجدون فيها فى مستشفى Oregon للأمراض العقلية وقاعدة Piansoa الجوية ومجزرة درسدن.

والمعنى الثانى لكلمة Plat هو الخطة السرية أو التآمر لتحقيق غرض إجرامى أو غير شرعى، ويتشكك دعاة رواية ما بعد الحداثة أحيانًا فى وقوع الشخص (رجل أو امرأة) فى شرك مكيدة، مع بعض التبرير فى معظم الأحيان. و Mc Murphy على حق فى تخوفه من التمريض الذى يفرض عليه أن يخضع للعلاج بالصدمات وإجراء جراحة مخيفة غير مرخص بها. ويباراشوت Yossarian سرقة Milo Minderbinder وحل محله مستند Mi M Entreprises عديم الجدوى. ويرسل الجنرال Peckham سرية Yossarian للقيام بمهام خطرة بإلقاء قنابل للحصول على صورة جوية مناسبة للمجلات المحلية. ويغى Nately تطعن Yossarian معتقدة أنه قتل حبيبها. وفى Slaughterhouse Five فإن Billy Pilgrim يدرك أيضا على نحو سليم أن الآخرين يرغبون فى السيطرة على رفاهيته، وتعهد به ابنته إلى مؤسسة للأمراض العقلية ويقتله Paul Lazerro لاحقا انتقامًا لأنه يسمح على حد زعمه بموت Roland Weary .

وليست هناك إلا خطوة صغيرة للانتقال من هذه التخوفات الخاصة إلى تأمل أكثر إثارة للقلق. وربما كان المجتمع بأسره يمثل مؤامرة على المواطن وماذا لو كانت كل الأحداث المهمة فى التاريخ هى بالفعل عروض جانبية نظمها مدراء حلبة لا يشاهدهم أحد وذلك لأغراض خفية؟ وهو ما يعرف باسم التاريخ البارانويى. وقد استأثر هذا الموضوع بانتباه الروائى الأمريكى Thomas Pynchon. فشخصياته الروائية: Stencil فى رواية (٧) (١٩٦٣) و Oedioa Mass فى The Crying of Lot 49 (١٩٦٦) و Gravity's Rainbow (١٩٧٣) و Prairie فى Vineland (١٩٩٠) يعثر كل منها مصادفة على

مكائد ومخططات تهدد الحقوق الفردية. وكما يلاحظ فى إحدى رواياته فإن أوجه قلقهم المضاعف قد فجرها "أقل ما يقال عنه هو بداية الاكتشاف، أو حافته المتقدمة، بأن كل شيء موصول ومرتبط، كل شيء فى الكون".

والمعنى الثالث والأكثر دنيوية لكلمة Polt هو بطبيعة الحال ما يتعلق بخطة العمل الأدبى. وسماها John Barth فى مقابلة صحيفة "هذا الاضطراب المتزايد لنظام متوازن على نحو غير مستقر وإعادته الكارثية إلى توازن أكثر تعقيدا"، ويشير هذا التعريف الهزلى إلى أن الحبكة لها شكل معين وهيئة معينة "فشخص ما يجرى تحديه وبعض العقبات يتم التغلب عليها، ويتم التوصل إلى وضع جديد". فالحبكة شكل أو هيئة والكل يعنى سيطرة وتحكمًا. وأكثر العديد من الكتاب ما بعد الحداثة من وجود العقدة كما لو كان عليهم أن يثبتوا من خلال التمكين الشديد تحررهم من قيود السيطرة من قوى خارجية، ومن أفضل هذه الأعمال المتطرفة Foucault's Pendulm (١٩٨٨) لمؤلفها أمبرتو إيكو، و Life: A user's Manual لمؤلفها Georges Perec (١٩٧٨) و Let lers (١٩٧٩) من تأليف Barth نفسه.

الحلقات المفرغة

تنشأ الحلقات المفرغة فى قصة ما بعد الحداثة عندما يكون النص والعالم قابلين للنفاذ إلى حد أنه يتعذر فصل أحدهما عن الآخر. ويندمج الحرفى والمجازى عندما يحدث ما يلى: عمليات تماس (عندما يدخل المؤلف إلى النص) والروابط المزدوجة (عندما تظهر فى القصص شخصيات تاريخية حقيقية).

إن عمليات التماس التى تلح على قصة ما بعد الحداثة نادرا ما تحدث فى الأشكال الأخرى للقص. وفى الأدب الواقعى، مثلا هناك تدفق متواصل للسرد "الكهربائى" بين النص والعالم، ولا يظهر المؤلف مباشرة فى قصصه إلا كصوت يرشد على نحو غير مباشر القارئ صوب تفسير "صحيح" لموضوعات القصة. وعلى العكس، فإن الكثير من قصص النزعة الحداثية تحركها الرغبة فى حذف المؤلف من النص بوجه

العـمـوم. ولنتـأمل صـورة جـيـمس جـويس للفنان الذى يقف وراء العـمـل، يقلم أظافـر أصـابعـه. ويكفل هذا أيضا وجود فرصـة ضـئيلة لخلط العالم داخل النص بالعالم خارج النص. بيد أن هذا الاختلاط فى روايات وقصص ما بعد الحداثة منشر، فالنص والعالم ينصهران عندما يظهر المؤلف فى قصته ذاتها. وأفضل الأمثلة على هذا يحدث فى عمل Roland Sukenick المعنون The Death of the Novel and Other Stories (١٩٦٩) و Out (١٩٧٣) وعـمـل Raymond Federmon المسـمى Double or Nothing (١٩٧١) و Take it or Leave it (١٩٦٧) .

والروابط المزدوجة مفهوم قدمه Gregory Bateson وغيره لتوضيح عدم القدرة على التـمـيـيـز بين المسـتـويات المخـتلفـة للخطاب، وعندمـا يعـاقب الآباء الطفل، مـثـلا، يمكن تفـويض العـقـاب فـى حـالة الابتـسـام عند توجـيـه الصـفـعـة. وإذا تكررت هذه الرسـائل المتناقـضـة على نحـو وسـواسى فـقـد تفـضـى إلى انهـيـار الطفل. والحـدود الفـاصلة بين الحرفى والمجازى لن تتبلور تماما وأى تحرك لحل المسـائل لا ينتج عنه سوى المزيد من التشابك والارتباك ومن المعروف جيدا أن المصابين بانفصام الشخصية (الشيزوفرانيا) كثيرا ما يخلطون الحقيقة والفانتازيا فى توهمـاتهم. والمريض الذى يظن أنه المسيح تبدو عليه الأعراض النموذجية لهذا المرض.

ويحدث معادل الرباط المزدوج فى قصة ما بعد الحداثة عندما تظهر الشـخـصيات التاريخية فى قصـة واضـحة جلية. وقد اعتدنا فكرة الرواية التاريخـيـة التى تظهر فيـها شـخـصـيات مـشهورة من الماضى وتتصرف بطرق متسقة مع السجلات العمومية التى يمكن التـحقق من صـحـتـها. والبـديل الشـائع هو تقديم رسـم تخطيطى "للمناطق المظلمة" فى حياة شخص ما مع الحرص عادة على عدم التناقض بصورة جوهرية مع ما نعرفه فـعـلا عن هذه الشـخـصـيـات. بيـد أنه فى كـتـابه مـا بعـد الحـداثة تنشـد بشـدة هذه التناقـضـات. وهكذا نجـد الرواية "The Propheteers" Max Apple (١٩٦٧) أن قطب الموتيل (الفندق) Howaed Johnson يتآمر على والت ديزنى. وفى عمل Christ Preach-ing at Henley Regatte Guyaweport (١٩٨١) فـــإن Bertie Wooster و Mallarme يقفان على الشاطئ لمشاهدة سباق القوارب. وفى عمل "Ragtime" Doctorow (١٩٧٥) يعـبـر فرويد ويونج "نفق الحب" مـعـا إلى ConeyIsland وتلك مـجـرد بعـض الأمـثلة على الإرباكات العديدة والتشوش، مما نجده فى القصة ما بعد الحداثة.

كتابة ما بعد الحداثة والاضطراب اللغوى

من الملائم المقارنة بين تشوش كتابة ما بعد الحداثة والخبل والعته. ويستخدم بعض كبار مفكرى ما بعد البنيوية الأفكار المرتبطة بالشيزوفرانيا فى تشخيصهم لمجتمع ما بعد الحداثة. وجان فرانسوا ليوتار مثلا يستخدم استعارات التشظى والتفتت فى "أحوال ما بعد الحداثة" (١٩٧٩) لكى يفسر تشظى المعرفة باكتظاظ الخطابات غير المتناسبة، ويذكر فى "The Ecstaz Communicathion (١٩٨٣) نحن الآن نعيش فى شكل جديد من الشيزوفرانيا"، ويتحدث جيل ديلوز وفيليكس جاتارى عن التحلل الشيزوفرانى فى Anti Oedipus (١٩٧٧) وعلى الرغم من مصطلحاتهم المستغلقة، فإن كلامهم المنق يقيم معادلة عادية على نحو مدهش بين الانهيار العقلى والوقت المعاصر، وأخيرا فإن الدراسة المطولة التى قدمها فردريك جيمسون السابق الإشارة إليه (١١٩١) تستخدم الشيزوفرانيا كنظير وشبيه لانهيار البنى الاجتماعية الاقتصادية التقليدية.

ولا يُعد هذا الربط المتواتر بين المرض العقلى وانكسارات مجتمع الرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة والتجارب اللغوية فى الكتابة المعاصرة عرضيا. ويعتبر الاضطراب المؤقت وانتحال الشخصيات اللاإرادى للأصوات الأخرى (أو المحاكاة) والتشظى وتفكك الترابط والبارانويا وخلق دوائر مفرغة الأغراض اللغوية للشيزوفرانيا وكذلك سمات قصة ما بعد الحداثة. وفى الانحياز نجد التعارض الأولى بين أنصار الحداثة ودعاة ما بعد الحداثة.

وثمة اعتراض ممكن على الشعر ما بعد الحداثى الذى يؤكد العناصر الأسلوبية، يتمثل فى أن هذه الخصائص ليست منقطعة النظير. فالكتاب الحداثيون من أمثال جيمس وجويس وفرجينيا وولف ومارسيل بروست حاربوا أيضا تشويهات الزمن السردى والمحاكاة والتشظى وما إلى ذلك وهو ما لا يمكن إنكاره، لكننا نستطيع أن نجادل فى أن "الارتباكات التى أحدثتها أعمال مثل يوليس (١٩٢٢) وTo the Light-house (١٩٢٧) وRememberance of Things Past (١٩١٣ - ١٩٢٧) كانت لها دوافع مختلفة، وكانت محاولات للمعالجة المثلية (معالجة الداء بدواء يحدث أعراض المرض

نفسـها) لحمـاية الثقافة من فـوضـى التـغـيير التكنولوجى وعدم اليقين الأيدلوجى فى أعقاب الحرب العالميـة الأولى. وعقـب الحرب العالمية الثانية واجه الكتاب وضعا سماه R.D. Laing بلا أدنى شك "عدم الأمن الوجودى الجذرى". ولم يعد مؤلفو ما بعد الحداثة بين ١٩٦٠ و١٩٩٠ يعـتـقـدون بأن القـيم الثـقـافـيـة التـقليدية قـابلة للاسـتـعـادة بـعـد الهولوكست. وتخلوا ببساطة عن النضـال ووجدوا مـتـعـة فى الهذيان والهلوسة. وتعبر الآثار الاغترابية لقصصهم عن آثار الاغتراب الواقعة عليم.

الفصل الثانى عشر

ما بعد الحداثة والموسيقى(*)

ديريك سكوت Derek Secott

لقد بدأ تأثير ما بعد الحداثة على الموسيقى وعلم الموسيقى فى ثمانينيات القرن العشرين عندما بدا واضحا أنه من المطلوب إحداث تغيير فى النموذج المعرفى لكى يمكن العثور على إجابات للمأزق النظرى الذى حدث فى مجالات عديدة.

أولاً: إن فكرة أن جمهور المستمعين لا يفعل أكثر من الاستهلاك السلبى لمنتجات صناعية ثقافية غدت موضع شك وعدم ثقة. ومع ذلك فإن القبول الضمنى لهذه الفكرة يفسر لماذا، مثلا، لم يظهر اسم شارلى باركر عازف سكسوفون الجاز(**) الأسطورى

(*) تمت الترجمة لهذا الفصل مع بعض التصرف لكى يكون مفهوما للقارئ العربى، وجرى الاعتماد فى ترجمة المصطلحات الموسيقية على : د. سمحة الخولى، القومية فى موسيقا القرن العشرين، عالم المعرفة - ١٦٢، ١٩٩٢؛ ويوسف السيسى، دعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة - ٤٦، ١٩٨١. وعزيز الشوان، الموسيقى- تعبير نغمى ومنطق، الألف كتاب الثانى، ١٩٨٦. (المترجم).

(**) الجاز كما تقول د. سمحة الخولى "هو الإضافة الأمريكية الحقيقية، وهو أولا وقبل كل شىء موسيقى الزنوج الأفارقة، وهو ظاهرة اجتماعية فريدة [..]وقد كانت تعبيرا للعبيد المضطهدين القادمين من إفريقيا، ثم تحولت تدريجيا حتى أصبحت منذ مطلع القرن العشرين رمزا لأمريكا كلها بزنوجها وبيضها على السواء، وتفاعلت مع الموسيقا الأوروبية الكلاسيكية وأصبحت لهجة موسيقية معترفا بها، ولم يقف فى وجهها الازدراء الذى قوبلت به هذه الموسيقى "الهمجية" فى أول الأمر". ص ٢١٢ من كتاب "القومية فى موسيقا القرن العشرين". (المترجم).

فى "تاريخ أكسفورد الجديد للموسيقى" New Oxford History of Music وغياب اسم Jimi Hendrix عازف جيتار الروك من The New Grave Dictionary of Music and Musicians وسوف يجد من يهتم بدرس فهرست "تاريخ أكسفورد" اسم Parker واردًا فيه ولكن المقصود به هو اسم عازف الأرغن والمؤلف الموسيقى Horatio Parker (١٨٦٣ - ١٩١٩) . وإعطاء الأولوية لهذا الاسم الأخير له دلالة قيمية واضحة: اعتبار أهمية هوراسيو الموسيقية أكبر من أهمية شارلى. ومن الجلى اليوم أن الموسيقى الكلاسيكية تتضمنها ساحة السوق تماما مثل "البوب"(*) والجاز (ويمكن أن يصبح المغنون وقادة الفرق الموسيقية من النجوم الممتازة وحتى مؤلف موسيقى "جاد" مثل Gorecki قد ظهر فى خريطة السجلات). وفضلا عن هذا فإن المعارضة بين ما هو جاد وخفيف التى سمحت بتقديم نظرية ثقافة الجماهير وجد أيضا أنها تكررت مع الجاز والروك - وعلى سبيل المثال الجاز "الحقيقى" مقابل فرقة الرقص الموسيقية التجارية، والروك "الأصلى" مقابل البوب السطحى.

ثانيًا: إن شجرة النسب (الجينالوجية) الموسيقية استلزمت إجراء جراحة فى أغلب الأحيان: فالاتجاهات التى تربط بين المؤلفين الموسيقيين وترسم خريطة المؤثرات والتطورات الموسيقية قد تعين إعادة رسمها فى أوقات كثيرة للغاية وليس على المرء إلا أن يمعن النظر فى إعادة التقييم المهمة لكل من مونتفردى(**) Monteverdi وبرليوز(***)

(*) أصبح اسم "البوب" يطلق منذ أواخر الخمسينيات على الموسيقى غير الكلاسيكية والفرق الموسيقية التى تقدم الأغانى بصفة خاصة، مثل البيتلز وولنج ستوفنر، مع الاتجاه إلى استخدام التأثيرات والأدوات الإلكترونية. (المترجم)

(**) مونتفرى (١٥٦٧ - ١٦٤٣): مؤلف موسيقى إيطالى، ومن أشهر المؤلفين فى عصر الباروك الذى امتد من ١٦٠٠ إلى ١٧٥٠ وشهد بداية الأوبرا وازدهارها فى إيطاليا، وتحمل سماته الموسيقية الحرية والانطلاق والتلقائية والتدفق والثراء فى إمكانيات التعبير؛ فهى موسيقى ذات طابع درامى عنيف وعاطفى، كما يحدد يوسف السيسى، مرجع سابق ص ٢١٣ . (المترجم)

(***) برليوز (١٨٠٣ - ١٨٦٩): مؤلف موسيقى فرنسى، يدرجه يوسف السيسى فى عداد الاتجاه الرومانسى الواقعى، له العديد من الأعمال الأوبرالية والسيمفونية لعل أشهرها السيمفونية الفانتازية، = وأصبحت السيمفونية لديه "ذات برنامج أو موضوع، وابتداع ما يسمى بالفكرة الثابتة أى اللحن المميز الواضح الذى يعد البديل الرومانسى للقالب الكلاسيكى الرصين". انظر يوسف السيسى، مرجع سابق ص ١٠٠ . (المترجم)

Berlioz فى الستينيات. ويعمل النموذج الخطى "المستقيم على أن يستوعب فى طياته وأن يستبعد، فأولئك الذين لا يكون واضحا أنهم على صلة وارتباط يجرى استبعادهم (مثل Kart Weill و Benjamin Britten) وغدت القضية المرتبطة بتطور الأسلوب الموسيقى موضع تساؤل الآن، ويعتبر عدم الخضوع للسلم الموسيقى المعروف (اللامقامية أو اللاتونالية Atonality) تطورا أسلوبيا محتمًا، ومن ثم كان ديوك إلينجتون(*) ديناصوراً موسيقيا بكل وضوح.

ثالثًا: أصبح أكثر جلاءً إهمال المغزى الاجتماعى للموسيقى، ولاسيما الطريقة التى يحدد بها السياق الثقافى غالبا مشروعية أساليب العزف والغناء، وأن العوامل الاجتماعية المتغيرة تعدل استجابتنا للأعمال الموجودة. وعلى سبيل المثال هل نفضل سماع(**) John Lee Hooker فى أدائه لعمل بوتشينى(***) Nessum Dorma على غناء لوشيانو بافاروتى(****) "Chicago Bar Bpues" Lpavarotti .

ورابعًا: يتعين درس تأثير التكنولوجيا ولا سيما التأثير الناتج عن تقنية تشفير الموسيقى رقميا وإعادة استخدامها (Sampling) وإعادة المزج على مفهوم المؤلف الموسيقى كعقلية مبدعة.

وفضلا عن هذا فإن الطلبة الذين ترعرعوا إبان "ثورة الروك" قد نزعوا إلى اعتبار الميول الحداثية لأقسام الموسيقى الجامعية أرثوذكسية جديدة. وربما ما زال أكثر إزعاجا أنه أصبح معتادا لمعلمى التأليف الموسيقى أن يجدوا طلبة يؤلفون بشغف نوعا من الموسيقى دون أن يحلموا أبدا بالذهاب فعلا إلى قاعة حفلات موسيقى من أجل الاستماع. وتمثلت العوامل الأخرى المتصلة بالوضع الراهن فى صعود حفلات الآلات الموسيقية التاريخية مما يجعل الموسيقى القديمة تبدو جديدة (واستعاضة بلا جدال عن الجديد) والعبور بين الأساليب الموسيقية المتميزة "الكلاسيكية" و"الشعبية" عن طريق زيادة عدد المؤدين والمؤلفين الموسيقيين.

(*) ديوك إلينجتون (١٨٩٩ - ١٩٧٤): من أشهر العازفين الأمريكيين لموسيقى الجاز فضلا عن شهرته كعازف بيانو. (المترجم)

(**) جون لى هوكر (مولود فى ١٩١٧): عازف جيتار أمريكى ومغنى البلوز Blues، اعتبر أسطورة حية لهذه الأغانى. (المترجم)

(***) بوتشينى (١٨٥٥ - ١٩٢٤): مؤلف موسيقى إيطالى من أشهر أعماله الأوبرالية "البوهيمية" (١٨٩٦) وتوسكا (١٩٠٠) ومدام بترفلاى (١٩٠٤). (المترجم)

(****) لوشيانو بافارتى (مولود فى ١٩٣٥): مغنى تينور إيطالى، اكتسب شهرة عالمية واسعة واشترك فى تقديم العديد من الأوبرات، وخاصة "البوهيمية" التى حققت له سعة الانتشار. (المترجم)

وترتيبا على ذلك أصبح الوقت ناضجا لكى تقدم ما بعد الحداثة عمقا نظريا جديدا. ستجرى مناقشته فيما يلى فى نطاق عدد من العناوين الرئيسية التى لا يتعين أن تعتبر ممثلة لترتيب هرمى معين.

تحدى الفن من أجل الفن

لقد استطاعت ما بعد الحداثة عن أفكار الكونية والنزعة الدولية والفن من أجل الفن وأحلت محلها بقيم الثقافات المعينة واختلافاتها. وقد ثبت أن "الفن من أجل الفن"، مبدأ القرن التاسع عشر الذى ولده النفور من عملية التصنيع، يعد عقبة كؤود لإنتاج موسيقى ترضى احتياجات اجتماعية واسعة الانتشار. والحق أنه فى الوقت الذى كان يؤلف فيه ديبوسى(*) Debussy كان من الشائع الموقف النخبوى الذى يرى أن "الفن" غير نافع "للجماهير". بيد أنه مع حلول الثمانينيات من القرن العشرين تزايد الاهتمام باكتشاف التواطؤ بين الفن والترفيه بدلا من التحدث عن التعارض بين هذين المصطلحين. وفيما بين الطبقات المتوسطة و"المثقفة" - وفى وسط الموسيقيين "الجادين" - ابتعد الاهتمام كثيرا عن الثقافة الرفيعة واتجه إلى الثقافة الشعبية. ولم يعد ملحا مناقشة ما إذا كان Boulez (**) أو Cage (***) أو "Tippett (****) وفى طليعة" الثقافة

(*) ديبوسى (١٨٦٢ - ١٩١٨): مؤلف وناقد موسيقى سعى إلى ترجمة أفكار الفن الانطباعى (التأثير والشعر الرمزى) إلى المجال الموسيقى. (المترجم)

(**) بولز Boulez (مولود فى ١٩٢٥): مؤلف موسيقى وقائد فرقة موسيقية، اهتم بما يسمى الموسيقى غير التقليدية (Serialism) التى ولدت فى الربع الأول من القرن العشرين، وكذلك بالموسيقى التى تتضمن عناصر الاختيار العفوى (aleatory) مع الاستعانة بتقنيات الكمبيوتر، واستخدام الآلات التقليدية والإلكترونية فى الوقت نفسه. (المترجم)

(***) كيج Cage (١٩١٢ - ١٩٩٢) مؤلف موسيقى وعازف بيانو أمريكى، اتسم بالنهج التجريبى واستخدام الموسيقى العفوية (aleatory) وفترات الصمت والآلات الإلكترونية، كما أنه توغل فى التعبير الفلسفى والاتجاه النفسى للموسيقى الآسيوسة محاولا أن ينقل إلى الموسيقى العواطف الدائمة المرتبطة بالموسيقى الهندية. (المترجم)

(****) تيبت Tippett (١٩٠٥ - ١٩٩٨) : مؤلف موسيقى بريطانى، اشتهر باستخدام الجاز والموسيقى الموضوعة لقصائد غزلية (Madrigals) إلى جانب المصادر الكلاسيكية، وألف خمس أوبرات وأربع سيمفونيات والكثير من موسيقى الأغانى. (المترجم)

الرفيعة ما دام أولئك الذين يسلكون الطريق العام السريع قد تلحق بهم ويتجاوزهم أولئك الذين يسلكون الطرق الضيقة، على حد ما جاء فى إحدى الأغانى. وفضلا عن هذا ومنذ ستينيات القرن العشرين فقد وجد تشابه ملحوظ فى تقنيات التسويق المستخدمة فى الذخيرة الكلاسيكية وموسيقى البوب.

إن التعارض بين الفن مقابل الترفيه هو ادعاء من نظرية ثقافة الجماهير، ويمكن اعتباره تعارضا أخلاقيا أكثر من كونه تعارضاً جماليا. وإذا أخذنا أمثلة من عمل كبار الشخصيات فى التراث الموسيقى الكلاسيكى فيمكن الإشارة إلى أن موتسارت (Mozsart) تخلى عن كونشرتو الفلوت (الناى) فى منتصف التأليف لأن القوميسير أخفق فى الوضع بالكامل؛ المؤلف نفسه أقنعه متعهد حفلات موسيقية بأن يغير حركة فى سيمفونيته المسماه السيمفونية الباريسية، كما أن أحد الناشرين هو الذى أقنع بتهوفن بأن يستعيض عن اللحن الختامى فى رباعيته الوترية (B Flat) بلحن أكثر تقليدية. واليوم فإن ميشيل نيمان Michael Nyman(*) لم يأبه بأى ارتباط بالأعمال التجارية التى تعرض نزاهته الفنية للشبهة: فقد طلبت منه MGV الاحتفال بافتتاح القطار السريع بين باريس وليل Lille كما أن شركة مازدا فى بريطانيا طلبت منه كونشرتو فى ١٩٩٧ .

انهيار الرفيع والوضيع: المعابر والأنواع الجديدة

لقد تزايد "العبور بين الثقافة "الجادة" والثقافة "الشعبية" منذ أواخر الخمسينيات. ومن أمثلة ذلك اتساع تأثير "البوب" فى السجلات الصوتية للأفلام: ففى الأربعينيات غزا الكون، Flash Gordon حتى موسيقى ليست (Liszt) ، وفى فنانة الأداء لاورى أندرسون Lawrie Anderson(**) أحرزت نجاحا ملحوظا فى عبورها الأنواع فى Osuperman. وفى السنوات الأخيرة فإن عازف الكمان Nigel Keunedy جرب موسيقى الروك بينما

(*) (مولود فى ١٩٤٤) مؤلف موسيقى بريطانى وناقد موسيقى اشتهر بموسيقاه للأفلام وانخراط ضمن التيار الموسيقى ما بعد الحداثى المسمى Minimalism الذى يتميز بتكرار العبارات الموسيقية القصيرة للغاية والمتغيرة بسرعة بما حدث تنويميا. (المترجم)

(**) المولودة فى (١٩٤٧) : من فنانى ما بعد الحداثة. ويصعب تصنيفها لأنها سعت إلى إزالة الحواجز بين الفن والموسيقى والأداء وبين الحرفة والتكنولوجيا، والعمل الطليعى والعمل التجارى. (المترجم)

عزف Eric Clapton عازف الجيتار (Blues) كونشرتو الجيتار الإلكترونى. كما أن المغنين فى الأوبرا من نوع Kiri Te Kamawa و Placido Domngo قد دخلوا إلى الساحة الشعبية.

ويصعب حاليا تصنيف بعض الأعمال مثل سيمفونيات(*) Philip Glass (Low Heroes) (وقد اعتمدت على ألبومات أنتجها فى السبعينيات كل من David Bowie و Brain Eno و Hil- liard Ensemple و Terror and Magnificence) من وضع John Harle. وفى موازاة هذا، ثمة اتجاه لدى المؤلفين الموسيقيين المعاصرين لتسمية مجموعاتهم الموسيقية bands (فرقة موسيقية) (John Harle Band، Steve Martland Band، Poul Rabin- son's Hormania Band) .

نهاية السرديات (النظريات) الكبرى

اعتبر الحداثيون باستمرار أن الأعمال أو المؤلفات تشير على نحو مسبق "إلى الآخرين أو الغير"، بما يدعم الإحساس بالتقدم الإرادى للفن. ولكن هل يمكن القول حقا إن (Tristan und Loopde دراما موسيقية لفاجنر) تشير مسبقا إلى التطورات المفاجئة والسريعة لعامى ١٩٠٨ و١٩٠٩ وكذلك Elekrra لريتشارد شترويس و Erwarting لشونبرج(**) Schoenberg ؟ وإذا كانت فجوة ٥٠ سنة ممكنة فلماذا لا

(**) مولود فى ١٩٣٧):مؤلف موسيقى لعب دوراً أساسيا فى تطوير الموسيقى Minimalist وقد حال هدم الحواجز بين ما يسمى الفن "الرفيع" والفن "المنحط أو الوضيع". (المترجم)

(**) شونبرج (١٨٧٤ - ١٩٥١): مؤلف موسيقى ولد فى النمسا وعمل أستاذا لموسيقى فى فيينا برلين ثم هاجر إلى الولايات المتحدة مع صعود النازية فى ١٩٣٣ ولم يلتزم بالخضوع للسلم الموسيقىAtonality وحاول وضع القواعد والأسس لما أطلق عليه اسم Serialism التى استغنت عن اللحن المميز والتوافق الموسيقى والإيقاع (انقطاع الوتيرة) والنسق النغمى، واعتمدت على تنظيم أحد البارامترات الموسيقية - درجة النغم ومدته ومستواه الديناميكى - فى سلسلة ثابتة ومكررة خلال العمل كله. (المترجم)

يتم التسليم بفجوة ٣٠٠ سنة وقبول فكرة أن Gesuoldo(*) أشار مسبقا إلى ديبوسى Debusay والمشكلة الأساسية بالنسبة إلى الحداثة التى تحتذى خطوطا مستقيمة هو أنه بينما يبدو أن بيتهوفن وفاجنر يواصلان السير على نهج "التقدم" الطورى فى موسيقاهما، فإن الكثير من الحداثيين الذين لا عيب فيهم خلافا لذلك، مثل ديبوسى وشونبرج، لم يكونوا كذلك. وما هو أكثر، فإن المؤلفين الموسيقيين الحداثيين لا يمكن حتى الاعتماد عليهم فى أذواقهم. فقد أعجب ديبوسى بجونو Gounod(**) وريتشارد شتراوس(***) ولم يكن كذلك شونبرج، وأعجب سترافنكسى(****) بفيبر(*****) Weber وتشايكوفسكى(******) لكنه مقت فاجنر(*******) .

(*) أمير إيطالى اشتهر بعزفه على الناى، وحظى بشهرة موسيقية واسعة فى عصره. (المترجم)

(**) مؤلف موسيقى وقائد فرقة موسيقية وعازف بيانو وأرغن. من أشهر أعماله أوبرا فاوست، وروميو وجوليت. (المترجم)

(***) شتراوس (١٨٦٤ - ١٩٤٩): مؤلف موسيقى ألمانى يعتبر أخر المؤلفين الرومانسيين الألمان. (المترجم)

(****) سترافنسكى (١٨٨٢ - ١٩٧١): مؤلف موسيقى ولد فى روسيا وأقام فى الولايات المتحدة منذ ١٩٣٩ . وترى د. سمحة الخولى أنه أسهم فى تشكيل لغة موسيقى القرن العشرين وجمالياتها. وقد اشتهر بالتحولات العديدة فى أسلوبه، إلا أن تحولاته الأسلوبية جاءت مفاجأة كبيرة، فمنذ عام ١٩٥١ بدأ يطرح الأسلوب الديانوتى وتبنى نظام صفوف الأصوات " Serial" . وتستطرد قائلة إن سترافنسكى ملون واسع الخيال نجح فى خلق أجواء وإيحاءات شائقة بالكتابة فى مناطق غير مطروقة فى الآلات الأوركسترالية. أما أسلوبه فى مزج الألوان الصوتية فهو من أعظم وسائله التعبيرية التى وسعت نطاق التلوين. وهو لا يقتصر على الأوركسترا التقليدى بل يبتكر لنفسه مجموعات طريفة من الآلات. وبهذه الإضافات الطريفة للفكر الإيقاعى والهارمونى والبناء والتلوين قلب معايير الموسيقى خلال بحثه الدائب وجاء اختيار الزمن مؤكدا لأثره العميق فى بث الحيوية فى الموسيقى الغربية بما أدخله إليه من قيم موسيقية وتعبيرية استمد جوهرها من الموسيقى الروسية. (ص ١٣٩ - ١٦٠، مرجع سابق). (المترجم)

(*****) فيبر (١٧٨٦ - ١٨٢٦) مؤلف موسيقى ألمانى يعتبر مؤسس المدرسة الرومانسية الألمانية فى مجال الأوبرا، ويرى يوسف السيسى أن "العصر الرومانتيكى يضم أشهر وأعظم مؤلفى التراث الموسيقى بوفرة لا يتمتع بها عصر آخر" وشمل أعمال عظماء من أمثال بيتهوفن وبرامز وشومان وشوبان وتشايكوفسكى وليست وفاجنر ومئات غيرهم من العمالقة الذين عبروا عن نماذج لشتى أحاسيس البشر (ص ٢٣٣، مرجع سابق). (المترجم)

(******) تشايكوفسكى (١٨٤٠ - ١٨٩٣): مؤلف موسيقى روسى، يعتبره يوسف السيسى أحد أئمة التأليف الموسيقى عبر التاريخ... وهو منبع نادر للخصوبة اللحنية والتعبير القوى الأخاذ. وقد خلف للبشرية أعمالا رائعة من أهمها سبع سيمفونيات وأربعة أعمال فى قالب الكونشرتو وثلاثة للبيانو وروائع من موسيقى الباليه والأوبرا والكورال... إلخ (مرجع سابق). (المترجم)

(*******) فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٣)، قد لا تحتاج عبقريته إلى تعليق، ويكفى أن نقتبس هذه الفقرة من تعليق يوسف السيسى: "ففى شخصيته النادرة، تتبلور عناصر التعبير الموسيقى المسرحى التى أدت إليها الحركة الرومانتيكية بألمانيا، كما احتوت عبقريته التطور الموسيقى الذى خلفه بيتهوفن فضلا عن الأساطير والفلسفة الجرمانية التى تطابقت مع فكره وأحاسيسه، وعكست موسيقاه عناصر القوة والعاطفة الحادة المتطرفة" (مرجع سابق، ص ١٢٢) . (المترجم)

تمثلت النظرية الكبرى المهيمنة فى مجال الحداثة الموسيقية فى تطور النسق النغمى وانحلاله. وزعم شونبرج أن اتجاه Serialism ولدته الضرورة. ومع ذلك فإن هذه الضرورة ولدتها مجموعة من الافتراضات الثقافية المعينة.ويمكن استخدام البيانات التجريبية لتبيان أن التغير من النسق النغمى الممتد إلى عدم الخضوع للسلم الموسيقى المعروف (اللامقامية) هو تطور، لكنه يمكن أن يدل أيضا على أنه طفرة كيفية، وقد أفضى الاعتقاد بالضرورة التاريخية لعدم الخضوع للسلم الموسيقى إلى التغاضى عن مجالات كثيرة من تاريخ موسيقى القرن العشرين مثل أهمية فيينا لهوليود (Korngold)(*) أو تشينى "لجيل ثمانينيات القرن التاسع عشر فى إيطاليا" وربما كان أسوأ ما فى الأمر هو التغاضى التام تقريبا عن موسيقى الجاز.

وما زال تفكير BBC يستلهم الأساليب السردية الحداثية: الإعجاب بالمؤلفين الموسيقيين "المتطلعين إلى المستقبل"، والموسيقى المؤمنة بالتطور والتقدم هى جزء من المتاع المتروك من السنوات التى سيطر فيها سير وليام جلوك على إنتاج البرنامج الثالث، لكنه - مع ذلك - يوهن عزيمة أى شخص برفض تام لذلك النموذج النظرى كما لو أن حجج ما بعد البنيوية والتفكيكية وما بعد الحداثة وقعت على آذان صماء. ويشعر Nyman أن المؤسسة الموسيقية أعرضت عنهن كما يشهد على ذلك التغاضى عن موسيقاه من قبل BBC Radio وانعدام اللجان لحفلاته الموسيقية.

ومن الخطأ الاعتقاد بأن الأسلوب "المجازف" يستلزم مهارة تلحينية أكبر من الأسلوب "البسيط والمباشر"، ومثل هذا الموقف يساعد فقط على تقديم برهان سهل، مثلا، على أن Birlwitle(**) لابد أن يكون أفضل من Part(***) وكمعيار للقيمة الموسيقية فإن الأمر المهم هو علاقة الأسلوب بالفكرة.

(*) (١٩٨٧ - ١٩٥٧) : مؤلف موسيقى ولد فى فيينا وتوفى فى الولايات المتحدة، ألف العديد من موسيقى الأفلام للسينما الهوليودية بالإضافة إلى الأوبرات والسيمفونيات. (المترجم)

(**) مؤلف موسيقى وعازف كلارنيت بريطانى مولود فى ١٩٣٤، تأثر فى أعماله الأولى بموسيقى سترافنسكى وخاصة موسيقى Serialثم اتجه إلى التجريب الموسيقى. (المترجم)

(***) يبدو أن المقصود هنا هو العزف المنفرد لآلة من النوع نفسه أو لأحد المغنين فى عمل جماعى. (المترجم)

السياق الاجتماعى الثقافى يحل محل الاستقلال الذاتي

لقد شددت التفسيرات الرومانسية والحداثية للتاريخ الموسيقى على القيم الشكلية والتقنية والجدة و"الحركات" التلحينية. وكان التركيز على التلحين أو التأليف الموسيقى نفسه ومكانته فى عملية موسيقية مستقلة بذاتها. ومثال شهير عن كيف يمكن تفسير حياة وموسيقى موتسارت (Mozart) من خلال هذه القراءة للتاريخ قدمها Peter Shaffer فى Amadeus حيث يعتبر الفن انعكاسا للحياة؛ فالفن كمال والفنان كثير الرؤى، وإن القضايا الاجتماعية والسياسية تنحى جانبا (وموتسارت، بصفته عضواً فى جمعية HIlluminati(*) الجمهورية على ما يبدو، قال إنه غير مهتم بالسياسة، واعتبر "الناى السحرى" برسائله الماسونية بمثابة فودفيل (مسرحية هزلية)) ومن السهل للغاية عند تكوين تاريخ ممارسة ثقافية افتراض أن شخصا ما يتعامل مع الحقائق لا مع تفسيرها.

وقد أوضح رايموند وليامز كيفية تحديد الاتجاهات والخطوط التى تربط ما بين الأسلاف فى نطاق موروث ثقافى، بيد أنه مع مرور الزمن فإن بعض الاتجاهات تضعف وبعضها الآخر ينمحى وتتحدد اتجاهات جديدة. وفى مستهل القرن العشرين فإن شهرة جونو Gounod وسيوهر Spohr(**) وبورودين Borodin (***) كانت فى القمة، لكنها لمتعد كذلك. ومنذ ستينيات القرن العشرين فإن الخيوط التى تربط بين جوسكوين Josquin(****) و Monteverdi قد تفوّت، وفى السبعينيات من ذلك القرن فإن

(*)جمعية سرية بافارية تأسست فى ١٧٧٦. (المترجم)

(**) مؤلف موسيقى ألمانى. يعتبر من أعظم عازفى الكمان كما يعد من تلاميذ موتسارت. له العديد من الأعمال الموسيقية. (المترجم)

(***) مؤلف موسيقى روسى، اشتهر بتلحينه أوبرا الأمير إيجور Prince Igor التى استكملها بعد وفاة ريمسكى كورساكوف. (المترجم)

(****) موسيقى فلمنكى يعد من قادة موسيقى عصر النهضة. (المترجم)

أنصار موسيقى الحداثة الإلكترونية وعلى رأسهم Ives(*) وIvarese(**) قد دخلوا إلى هذا المجال انطلاقا من الهوامش عقب إخفاق محاولات تأسيس ممارسة مشتركة فى الموسيقى ذات النزعة الشاملة (Serialism نظام صفوف الأصوات) (محاولة لفرض النظام على طول وارتفاع النغمات الموسيقية (النوتات)) وكذلك درجة النغم، مما مكن الولايات المتحدة من أن تحتل مكانتها فى تاريخ الحداثة، منذ أن أمكن استخدام خط مستمد من Varese حتى Cowell(***) و Cofe لتوضيح الارتياد الجذرى تدريجيا للألوان الصوتية.

ويعمل النموذج الخطى المستقيم على خلق شخصيات مقدسة وتهميش آخرين وتنطوى مجموع القواعد والقوانين المتبعة على تطور ثقافى مستقل بذاته، وأولئك الذين يخفقون فى المشاركة فى ذلك التطور المعين أو أولئك الذين ينشدون بدائل أخرى يجرى تهميشهم، كما كان الأمر مع Karngold وEisler(****) لرفضهما النزعة الحداثية. إن النموذج الخطى المستقيم هو وسيلة للدفاع عن ثقافة أصلية وحيدة. لكن هذا يتطلب ممارسة عامة قد وأخفقت فى إرساء مثل هذه الممارسة.

(*) أيفز (١٨٧٤ - ١٩٥٤): مؤلف موسيقى أمريكى ، اشتهر بتحديداته الموسيقية. وترى د. سمحة الخولى أن أيفز "هو أول من ارتاد طرقا مجهولة وعرة نحو موسيقى أمريكية حقة. وهو رجل أعمال بالمهنة ومؤلف موسيقى بالهواية. وقد توصل وحدة بهدوء لاكتشافات خطيرة قبل أن يتوصل إليها سترافنسكى وشونبرج، كالهارمونيات المركبة وازدواجية المقامات (البِلْتونالية) وكلاهما يمزج هارمونيات مختلفة المقامات لتسمع معا فى آن واحد مما ينتج تنافرا واضحا مثل الأتونالية - Atonality إلغاء المحور التونالى - ومثل الإيقاعات المركبة المتداخلة وثلاث أرباع الأصوات" (مرجع سابق ص ٢١٨). (المترجم)

(**) فاريز (١٨٨٣ - ١٩٦٥) : مؤلف موسيقى فلانسى أمريكى من أشد المجربين فى الموسيقى تحرراً وجرأة. كتب موسيقى إلكترونية وموسيقى مسبقة التسجيل، واهتم فاريز باستعارة الفكر الموسيقى الآسيوى فى جانب من جوانبه المتعددة، فاهتم بالتعبير من خلال التركيبات الصوتية بدلا من الخطوط اللحنية المفردة، والمكونات الدقيقة للحن بدلا من الحركة اللحنية المتدفقة (السيسى، مرجع سابق ص ٢٨٩). (المترجم)

(***) (١٨٩٧ - ١٩٦٥) : مؤلف موسيقى أمريكى من أشهر رواد الحركة الطليعية، بدأ العزف فى سن الثالثة والتأليف فى الحادية عشرة من عمره. تولى تدريس مادة الموسيقى فى جامعة كولومبيا، ومن تلامذته .Cage اهتم بالمزج بين الثقافات الموسيقية المختلفة وسعى إلى البحث عن مصادر موسيقية مهمة فى الموسيقيات الشرقية وخاصة الإيرانية. (المترجم)

(****) (١٨٩٨ - ١٩٦٤) : مؤلف موسيقى ألمانى يعد تلميذا لشونبرج. قادته معتقداته الماركسية إلى أن يكون نصيرا للفن الملتزم، معارضا الفن من أجل الفن وداعيا إلى أن تعبر الموسيقى عن المشاكل السياسية والاجتماعية؛ ولذا اتجه إلى الأسلوب الشعبى وتعاون مع المؤلف المسرحى الشهير برتولد بريخت. عرف المنفى بعد عام ١٩٣٣ فذهب إلى باريس ولندن وكوبنهاجن ثم استقر فى هوليوود فى ١٩٣٨، حيث مارس التدريس فى جامعة كاليفورنيا. (المترجم)

ولا يمكن للجماليات أن تنفصل بسهولة وعلى نحو دائم عن المغزى الاجتماعي. وهل يستطيع أحد أن يستمع إلى تلك التسجيلات القديمة لـ Castratiالذى عاش حتى القرن العشرين بحساسية جمالية غير مكترثة بمعرفة أن هؤلاء المغنيين كانوا من الأطفال المشوهين؟ إن العوامل الاجتماعية تؤثر على استجابتنا الموسيقية بطرق متباينة. فالاهتمام الفرنسى بعدم وجود تراث أوبرالى، مما أدى إلى اكتشاف أوبرا Ramean(*) المسماة Hippoluteat Aricie فى أوائل القرن العشرين، تطور فى سياق نزعة قومية نتجت عن هزيمة سياسية.

كما تؤثر العوامل الاجتماعية المتغيرة على استجابتنا لأعمال كان يمكن أن تثير من قبل ردود أفعال مختلفة كلية: وأوبرا Cosi Fan Tutt(**) ليست هى نفسها بعد التأثير الثقافى للحركة النسائية فى سبعينيات القرن العشرين، وغدت Peter Grimes(***) لإشكالية بسبب الاهتمام المتزايد بإساءة استعمال الأطفال الذى تطور فى الثمانينيات (ولم نعد على استعداد لقبول Grimesكمثالى معذًب).

نهاية «الأسلوب الدولى»

إن الاعتقاد بجماليات عالمية "وأن الموسيقى الفنية" تتجاوز السياق الاجتماعى والثقافى، يمكن وراء التطلعات ذات النزعة الدولية للحداثة. وإن شونبرج بعد أن طور أسلوبة الذى لا يخضع للسلم الموسيقى أعرب عن إيمانه بهذا الأسلوب على نحو

(*) (١٦٨٣ - ١٤٦٤) : من كبار الموسيقيين الفرنسيين اعتبر من مجددى الأوبرا الكلاسيكية الفرنسية، ألف أكثر من عشرين أوبرا، فضلا عن عدة كتب نظرية مهمة. (المترجم)

(**) أوبرا لموتسارت "النساء كلهن سواء" عرضت فى فيينا للمرة الأولى عام ١٧٩٠، ويعتبرها بعض النقاد من أعظم إنتاج هذا الفنان الكبير. (المترجم)

(***) أولى أوبرات المؤلف البريطانى B. Bruttem (١٩١٣ - ١٩٧٦) الذى يعد من ألمع المؤلفين البريطانيين، عازف بيانو وقائد أوركسترا ومؤسس الأوبرا الإنجليزية الحديثة. وقد نجحت هذه الأوبرا بتصويرها للعزلة النفسية لنجار سوداوى المزاج. (المترجم)

واضح فى ١٩١٠، وإنه بحلول عام ١٩٢٠ يمكن لأى مؤلف موسيقى موهوب أن يؤلف بهذه الطريقة. ونزعة الحداثة لم تكن أبدا ذات نزعة دولية بمعنى تعددى، ولكن بمعنى وجود ثقافة وحيدة وقيم كونية شاملة. وبدا أن المؤلفين الموسيقيين من قوميات مختلفة وموروثات ثقافية يتجهون صوب الغاية نفسها، أى تلك التى تستوعب عادة الموسيقى الاثنى عشرية (نظام الـ ١٢ تون).

إن طموحات الموسيقى الحداثية فى سبيل النزعة الدولية قد تجاوزتها موسيقى البوب (Pop) التى أصبحت فعلا أسلوبا دوليا أكثر قبولا على نطاق واسع، ولا يمكن فصم التاريخ الاجتماعى لعصرنا عن موسيقى البوب، لدرجة أنه يمكن القول، من حيث تقدير المغزى الاجتماعى ، إن موسيقى البلوزBlues (*) أهم - بالنسبة إلى موسيقى القرن العشرين - من موسيقى الحداثة التى طورها شونبرج ذات صفوف الأصوات الاثنى عشرية(**) .

واليوم، وبعد كل الجهود التى بذلها الموسيقيون الإثنولوجيون(***) قد يبدو من المستحيل تفادى استخلاص أن الموسيقى لم تعد أكثر دولية من الأشكال الأخرى من التعبير الثقافى. وقد أفضى قبول الطموحات الدولية للنزعة الحداثيى إلى تشويهات وتناقضات فى كيفية تفسير التاريخ الموسيقى. وعلى سبيل المثال فإن الوضع الهزيل المفترض للموسيقى الإنجليزية إبان النصف الأول من القرن العشرين قد وصم بالانعزالية، مع ذلك فإن الانبعاث الموسيقى الإنجليزى فى نهاية القرن التاسع عشر نُسب عادة إلى قبول المؤلفين الموسيقيين للإتجاه الإنجليزى بدلا من الاتجاه الألمانى.

(*) موسيقى البلوز أو "أغانى الأسى": تراث زنجى أصيل من الأغانى الحزينة الباكية تضم العويل والصراخ والاحتجاج، وقد سبقت موسيقى الجاز من الناحية التاريخية (د. سمحة الخولى). (المترجم)

(**) وهى الموسيقى التى طورها شونبرج وتسمى الدوديكافونية Dodecacaphony التى تلغى المحور السلمى تستبدل به صفوفا من الأصوات الاثنى عشرية. (المترجم)

(***) الموسيقيون المهتمون بدراسات ثقافات وموسيقات الشعوب الأخرى وخاصة الشعوب غير العربية. (المترجم)

النسبية تحل محل العالمية

لقد اضطرت النزعة الحداثية فى كثير من الأحيان، فى محاولتها الدفاع عن ثقافة عالمية، إلى مهاجمة النزعة الإقليمية بوصفها محدودة ضيقة النظر، والنزعة القومية باعتبارها شوفينية، والموسيقى الشعبية كترفيه وليست كفن، والموسيقى الإتنية (الشعبية) بوصفها بدائية أو "ثقافة الجيتو". ويقبل بديل ما بعد الحداثة أننا نعيش فى عصر النسبية الثقافية، وقد استمد هذا المنظور من الأنثروبولوجيا ويعد مفتاح التفسير السوسيولوجى الموسيقى فى ثمانينيات القرن العشرين. وكانت الحجة القائلة إن القيم الثقافية يمكن تحديد موضعها تاريخيا مألوفة فعلا واتسع نطاقها بالتسليم بأن الدلالة يمكن أيضا تحديد موضعها اجتماعيا، والفكرة الأخيرة دعمت الحجة الأساسية فى مواجهة ثقافة الجماهير: فذلك المعنى الذى يتكون فى أثناء عملية الاستهلاك - الاستهلاك ليس سلبيا بكل بساطة.

الأساليب كشفرات استطرادية(*) Discursive Codes

خلافا لرأى سترافينسكى القائل إن الحيل أو الأدوات التعبيرية يحددها العرف أو التقليد فى نطاق ممارسة موسيقية مستقلة بذاتها فإنها - أى هذه الأدوات- تحدد كتقاليد أو أعراف من خلال اجتماعية ويمكن أن تكون متصلة بالتغيرات الاجتماعية، وليسن المعانى الموسيقية علامات مميزة أو بطاقات تلصق بشكل متعسف تحكمى على أصوات مجردة؛ فهذه الأصوات ومعانيها تنشأ أصلا فى نطاق عملية اجتماعية وتحقق دلالتها ضمن سياق اجتماعى معين، فالدوال الموسيقية تتطور فى ارتباط بالمجتمع. ولا تستخدم افتتاحية Vivian Ellis فى Cornation Scot أى تقنية موسيقية أو مفردات متنافرة كان يمكن أن تدهش بيتهوفن، ومع ذلك لا معنى لها ما لم يكن المرء على ألفة

(*) يشير د. محمد عنانى فى مصطلحاته إلى أن فوكو استخدم تعبير Discursive Formation بطريقة توحى بانه يمكن أن تعنى تقريبا ما يعينه الخطاب إذ إن Discursive هنا تستعمل صفة Discourse لا بمعناها المألوف أى باعتبارها صفة من "اللف والدوران". ولهذا فإنه يترجم Discursive Practices بممارسات الخطاب و Discursive Strategies باستراتيجيات الخطاب (مرجع سابق). (المترجم)

بصوت قطار البخار منطلقا فى سرعته. وما كان من الممكن كتابة هذا العمل قبل مجىء القاطرة البخارية. وكيف أن يكون بالفعل بيانو Boogie-Woogie (المستخدم فى موسيقى البلوز Blues) أو معظم الأسلوب المميز لهارمونيكا الـ Blues دون القطارات.

ويمكن لفترة شونبرج المتحررة من الخضوع للسلم لموسيقى المعروف (اللامقامية أو اللاتونالية) أن ترتبط بالعلم الجديد للتحليل النفسى والبحوث الفرويدية فى مجال الأبعاد الباطنية للنفس الإنسانية. وقد جسد الفنانون التعبيريون القوة المفترضة للموسيقى فى قدرتها على التعبير عن الحياة الداخلية للمؤلف الموسيقى. وكما أن كاندينسكى(*) تحدث عن "الضرورة الباطنية" فإن شونبرج وضع ثقته فى "منطق اللاوعى أو العقل الباطن"؛ ومع ذلك، إذا كان عدم الخضوع للسلم الموسيقى المعروف محتما من الناحية التاريخية فإن هذه الثقة كانت لازمة تمثل بما كانت مادة حفازة لكى يتبنى لغة موسيقية جديدة. ومع ذلك فقد يبدو غريبا أن تطوير لغة متطرفة فى السلم الموسيقى الملون (الكروماتية - Chromatic)(**) يمكن أن يكون قد توافق عن طريق الصدفة مع الاهتمام ذى النزعة التعبيرية بالحالات العاطفية القصوى.

وفى الوقت نفسه من المهم الاعتراف بأن شفرات الأسلوب قد تطورت من تجمد التقاليد والأعراف، وأنها تنطوى على قسمات تقنية وعلى معان مكونة اجتماعيا.

وعلى الرغم من أن شفرات الأسلوب يجوز أن تخضع لمزيد من التطور والتغيير فإن ذلك لا يتحقق بقطع أو نفى أو معارضة أهم صفاتها المحددة لها. والمشكلة الموسيقية "موسيقى الفن" الأوروبية بسبب التعارضات الجمالية الأساسية. والمعايير المحددة لماهية الأسلوب الجمالى أو "المشروع" للغناء أو العزف فى مجال موسيقى الجاز، مثلا، كانت على خلاف مع المعايير السائدة فى "موسيقى الفن"، ويمكن ربط الغناء الأوبرالى الكلاسيكى بالمعايير والتقنيات الآلية لجمال الإنتاج النغمى فى نطاق ذلك الأسلوب. وموسيقى الجاز لها مداها الخاص من التقنيات الصوتية المرتبطة بها،

(*) كاندينسكى Kandinsky رسام روسى، من كبار المنظرين للفن التحريرى والتعبير عن المشاعر الباطنية العميقة، اشترك عام ١٩١١ فى تأسيس مجموعة الفنانين التى سُميت Blaue Reiter فى ميونخ. (المترجم)

(**) السلم الموسيقى التقليدى المكون من ١٢ صوتا. (المترجم)

ومعظمها لا يوجد فى الموسيقى الكلاسيكية مثل الارتجال الصوتى المصاحب للموسيقى والدمدمة – وما إلى ذلك – ويمكن ربطها بالتقنيات الآلية فى نطاق ذلك الأسلوب، وإن وجود شفرات أسلوبية موسيقية متميزة فى القرن التاسع عشر قد اتضحت فى التعارض بين الأسلوب الفيينى لبيتهوفن الألحان الإسكتلندية التى أعاد توزعها.

ويمكن استخدام شفرة أسلوبية أكثر تميزا مسماه Piobaireached موسيقى القرب bagpipe التى نشأت بين الجماعات الغيلية Gaelic القاطنة الجزر والمرتفعات الإسكتلندية؛ لتوضيح الكيفية التى يعتمد بها المعنى على السياق الاجتماعى –الثقافى وليس على الحيل الموسيقية المقبولة عالميا. وقد حمل البعد ثلاثى النغمات Tritone فى الموسيقى الكرب الانفعالى إلى سكان البندقية فى القرن السابع عشر، كما نعلم من القصائد الغنائية (Madrigol) والأوبرات، ومع ذلك فمن الواضح أنها لم تحمل هذا المعنى لسكان المرتفعات الإسكتلندية فى القرن السابع عشر. وهناك موسيقى -Piobair achedمجهولة التاريخ تحمل عنوان Praise of Marion تحتوى فى تنويع واحد فقط على ٢٩ تريتون Triton(ضمن ٣٢ من الصفوف الموسيقية (bans)

ومثال أخير يوضح كيف أن شفرات الأسلوب لها أعرافها الخاصة وتكون معانيها الخاصة تكشف عنه المقارنة بين "رقصة الأقنعة السبعة" لريتشارد شتراوس (من أوبرا سالومى) وبين المتعرية The Stripperمن تأليف David Rose . ومن المؤكد أنه ليس مصادفة أنه رغم المفارقة التاريخية فإن الفالس الفيينى بتضميناته "انحطاط نهاية القرن" يمكن تحت سطح موسيقى شتراوس كما أن رقصة الفوكس تروت Fox Trot تكمن خلف عمل Rose، ولا معنى، بطبيعة الحال، للقول إن إحدى هاتين القطعتين الموسيقيتين ذات طابع أكثر جنسية بالفعل من الأخرى، فكل قطعة تحول الإثارة الجنسية إلى شفرات بطريقة مختلفة ومن أجل وظيفة مختلفة. وقد يبدو مثيرا للسخرية والضحك تماما تخيل "رقصة الأقنعة السبعة" تؤدى فى ملهى ليلى للتعرى سيئ السمعة تماما مثل تخيل إدماج "المتعرية" فى أوبرا سالومى.

المعني نتيجة للخطاب

إن رؤية سبعة ألوان فى قوس قزح من تأثير خطاب نيوتن (إذ إنه أضاف اللون النيلى Indigo فى تحديده أن قوس قزح لابد أن يتضمن سبعة ألوان)، تماما كما أن سماع الأوكتاف (الجواب الموسيقى) مقسما إلى ١٢ نصف نغمة (نصف درجة فى السلم الموسيقى) فذلك من أثر خطاب موسيقى غربى معين. وقد يقول أحد أنصار التجريبية (الإمبيريقية) إن الموضوع المتعالى يمكن معرفته عن طريق الملاحظة أو الاستماع، لكن ثقافات أخرى ترى خمسة ألوان أو ستة فى قوس قزح وتقسم الأوكتاف إلى فواصل تختلف عن المعيار الكلاسيكى الغرب. وإذا كان ثمة خطاب يقسم ألوان الطيف إلى أجزاء لونية محددى فهى إذن الألوان التى تتم رؤيتها. وإذا كان خطاب موسيقى - أى فى مجال الممارسة الموسيقية أو الأسلوب الموسيقى - يقسم الأوكتاف إلى الربع تون فإن ذلك يمكن أن يتم تصوره فى سياق ثقافى آخر بمثابة نغمات نشاز أو تصححه الأذن إلى أقرب نصف نغمة.

إبراز أهمية الاستقبال وموضع المستقبل

لقد أصبح من المهم التساؤل عمن يكون الجمهور المقصود الذى يستمع إلى قطعة موسيقية، ومن هو المستهدف من غناء Nanu Griffith أو Shsley Bassey أو Kirite Kanawa؟ والطريقة التى تعزف بها الموسيقى يمكن أن تدل على أنها موجهة مثلا لصالون أو لقاعة حفلات موسيقية أو للعزف فى الهواء الطلق، وإذا كان الأمر كذلك، فهل أثر ذلك على التأليف من حيث الشكل واستخدام الآلات؟ أو أن المؤلف الموسيقى وجهه فقط خياله فى اختيار جرس الصوت؟ ولماذا لم يقيم بتهوفن بتوزيع الأغانى الشعبية للجيتار والغناء؟ تحظى بعض أنواع الأداء أو المجموعات بمكانة أكبر من غيرها: وعلى سبيل المثال، فإن الرباعية الوترية يمكن اعتبارها فى بعض الدوائر أكثر نقاء وأرقى مستوى من رباعية الساكسون، بغض النظر عن أى موسيقى كتبت لكل منهما. وتحتل الموسيقى فى قاعة الحفلات الموسيقية مكانة أهم منها فى حانة (خمارة)؛ ولهذا السبب فإن وضعية موسيقى الجاز تأثرت على نحو سلبى لسنوات عديدة ويمكن

أن يكون بعض برجوازيى أدنبره قد وجدوا أن توزيعات بتهوفن للأغانى الشعبية الإسكتلندية مقنعة ما داموا قد نشدوا نسخة "أكثر نقاء" أو "محسنة" لكموروثهم الموسيقى، ويمكن لوضعية الاستقبال التى يحتلها المرء أن تؤثر جذريا على عملية الاستقبال، وحتى ثمانينيات القرن العشرين فإن قلة من النقاد فى الغرب اعترفت بمدى استخدام شوستاكوفيتش(*) Shostakovitch للتهكم والسخرية فى موسيقاه.

زوال الواقعى والمحاكى ومشاكل الأصالة

لقد اختفت مع مجئ ما بعد البنيوية أفكار "الجوهر الداخلى" و"الواقعى" واعتبر أنه يمكن تحديد الأصالة بأكثر من أسلوب: فقيم مثل تلك المرتبطة بالصدق والأصالة يمكن أن تتمثل فى شفرات الملابس وأساليب غناء المؤدين]مغنو الأغنيات الشعبية لا يرتدون السترات أو الملابس ذات القماش المقلم (الذى يستخدم مثلا، تميل إلى التعبير عن مثل هذه القيم أفضل من الآلات الإلكترونية). ويستطيع المؤدى الذى يدعم لنفسه صورة معينة مثل بروس سبرنجستيوم Bruce Springsteem(**) أن يعطى انطباعا بالأصالة أكثر عمقا من المؤدى الذى يضطلع بأدوار عديدة مثل ديفيد بووى David Bowie(***) .

وهناك أمثلة فى بعض المجالات الموسيقية بضروب المحاكاة التى أشار إليها بودريار حيث لا توجد حتى أى محاولة للتشبه بما هو واقعى أو حيث يستحوذ ما هو خيالى على الواقع، ومن أمثلة ذلك موسيقى الأدغال Jungle Music لفرقة Elligton أو أغانى الكابوبوى الهوليودية، ولكن مسألة الموسيقى "الاستشراقية" أكثر تعقيدا. وعلى

(*) شوستاكوفيتش (١٩٠٦ - ١٩٧٥): مؤلف موسيقى روسى وعازف بيانو. سعى إلى تجريب اللامقامية atonality والتقنية الاثنى عشرية ولكنه عاد إلى الموسيقى النغمية (التزنالية) الأساسية. اشتهر بسيمفونيته التى بلغت ١٥ سيمفونية. ويرى قاموس أكسفورد أن بعض النقاد يعتبرونه من أعظم المؤلفين الموسيقيين فى القرن العشرين. ونميزت أعماله بالعواطف المتطرفة والكثافة التراجيدية وروح الفكاهة والباروديا والاستهزاء اللاذع . وقد ظل مقيما فى الاتحاد السوفيتى إلى أن وافته المنية. (المترجم)

(**) (مولود فى ١٩٤٩): مغنى روك أمريكى وعازف جيتار ومؤلف أغان اشتهر بأغانيه التى تتناول حياة الطبقة العاملة فى أمريكا، وله العديد من الألبومات الشهيرة . (المترجم)

(***) (مولود فى ١٩٤٧): مغنى روك إنجليزى وممثل اشتهر بأدائه المسرحى وقيامه بأدوار مسرحية غير تقليدية، له عدة ألبومات. (المترجم)

الرغم من الاختلافات التى تطورت عبر السنين فى التمثيلات الغربية للشرق فى المجال الموسيقى فإن الاساليب الاستشرافية المتعاقبة نزعت إلى أن تكون على صلة بالأساليب الاستشرافية السابقة على نحو أوثق مما فعلت مع الممارسات الإثنية الشرقية. ولم يكن ذلك مستغربا؛ فغرضها ليس أن تقلد بل أن تمثل وتعبر. بيد أن التمثيلات تعتمد على الاعتراف واسع الاطلاع من الناحية الثقافية وهو ما يمكن أن يكون مرتبطا بالمعرفة المتوفرة للشخص بالدول الغربية للشرق وليس بالظروف الموضوعية للممارسات الموسيقية غير الغربية. والحق أن المؤلف الموسيقى يمكنه أن يقدم الجديد الذى يحل محله وينوب عن الشرق.

وكان على علم الموسيقى أن يستوعب دروس دريدا عن التفكيك، الذى اهتم بإظهار تفوق مصطلح على الآخر فى تعارضات ميتافيزيقية. ولم يعد الأمر يتعلق بما هو مفترض موسيقى "خالصة" فحتى موسيقى مؤلف مثل برونر Bruckner(*) يمكن تفكيكها لكى تكشف لادعاءات الأيديولوجية الكامنة خلف ما يمكن أن يبدو على السطح، اختيارات موسيقية مجردة. والمعنى فى موسيقاه يخلقه الاختلاف، والإرجاء (Difference عند دريدا): فالسلم الموسيقى الصغير يحكمه السلم الموسيقى الكبير ولذلك فإن السلم الموسيقى الصغير الذى يفتتح السيمفونية الثالثة لم يكن فى غير محله بالنسبه إلى المصطلح المسيطر، ونحن نعلم أن السلم الموسيقى الكبير سوف ينتصر. والسلم الموسيقى الصغير هو دائما نقيض الأطروحة - لكنه ليس نقيض الأطروحة الحقيقى، لأن Bruckner يفضل السلم الكبير على السلم الصغير. وفى موسيقى Bruckner فإن السلم الكبير هو المصطلح المسيطر لأسباب أيديولوجية وليست بنائية: فالسلم الكبير يشير ضمنا إلى الضوء والسلم الصغير يشير ضمنا إلى الظلام، إلا أنه يتعين علينا القول إن السلم الصغير هو غياب للسلم الكبير كما أن الظلام هو غياب للضوء. ولا يوجد سبب هيكلى يبرر لماذا لا ينبغى أن يتحكم السلم الصغير فى السلم الكبير، وعلى سبيل المثال فإن سيمفونية مالر السادسة تخمد جميع الأضواء التى تتلاشى(**)

(*) (١٨٢٤ - ١٨٩٦) : مؤلف موسيقى نمساوى وعازف أورغن. وقد علم نفسه فى المجال الموسيقى وتعاون مع فاجنر حيث اشترك فى تقديم تريستان وايزولد فى ١٨٦٥ . عمل أستاذا للموسيقى فى كونسرفاتوار فيينا فى الفترة من ١٨٦٨ إلى ١٨٩١ . (المترجم)

(**) لعل المقصود هو Gustav Mahler (١٨٦٠ - ١٩١١) الذى يعد من أكبر قادة الأوركسترا. وقد تقابل بروكنر الذى كان له تأثيره العميق على تكوينه الموسيقى. ألف العديد من السيمفونيات والقصائد السيمفونية والكانتات وموسيقى الحجرة والأغانى فضلا عن التوزيعات الموسيقية المختلفة التى قام بها. (المترجم)

موت المؤلف الموسيقى كعبقرية مبدعة

لقد كان للتكنولوجيا الموسيقية، وخاصة تقنية تفسير الشفرات الموسيقية الرقمية، مما يتيح تسجيل الأصوات الموجودة وإعادة استخدامها أو معالجتها حسب الرغبة - تأثيرها على أفكار الأصالة والقدرة الإبداعية والملكية. ومن هنا الوفرة الواسعة الانتشار للبرامج السابقة التسجيل على الوحدات الصوتية النمطية المتكررة وأجهزة توليف الأنغام إلكترونيا وآلات دق الطبول الإلكترونية والآلات الموسيقية الإلكترونية فى مجالات موسيقىHiphop(*) والرقص الشعبى الذى يستخدم الطبول الإلكترونية وجهاز توليف الانعام والتكنو Techno والرقص فى الملاهى تحت الأرض، الذين يختارون أجزاء من التسجيلات أو يضيفون الأصوات أو يمزجون البرامج أو يجمعون التسجيلات أو يعيدون التكوين والتشكيل وإعادة المزج قد جرفوا الأفكار المتعلقة بحقوق التأليف. وعلينا أن نعترف بأن نظرية ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية والتفكيكية تحدت بقوة أفكار الوحدة العضوية والحضور التعبيرى للمؤلف فى موسيقاه.

موسيقى ما بعد الحداثة

لقد أدى فى السنوات الأخيرة صعود ما يسمى بـ "الموسيقى النسائية" و"الموسيقى النقدية" و"موسيقى الجنسية المثلية" إلى التعجيل بهذه القضية. "فهل نحن نعيش فى عصر الموسيقات البدلية أو أننا نشهد تحلل علم الموسيقى بوصفه فرعا علميا؟" ويعتبر بعض النقاد الموسيقيين أن المفهوم الوحدوى لفرع علمى هو جزء من نموذج غير موثوق به حاليا بالنسبة إلى الفكر الموسيقى. والدليل هو اعتبار أن علم الموسيقى لم يعد مجالا له استقلاله الذاتى فى نطاق البحث الأكاديمى بل هو - وفقا لتعبيرات جوليا كريستيفا Kristeva عالمة التحليل النفسى والسيميوطيقا الفرنسية) -

(*) موسيقى شعبية أمريكية من أصول زنجية وإسبانية تستخدم الآلات الإلكترونية وموسيقى الراب Rap، تطورات منذ ثمانينيات القرن العشرين. (المترجم)

مجال الموسيقى مجالا للتناص، وكيف يتيح هذا الفهم، بدلا من فكرة الفرع العلمى، إطارا معرفيا أكثر إنتاجية لهذا المجال البحثى.

وتأسست فى المملكة المتحدة مجموعة علم الموسيقى النقدى فى ١٩٩٣ لمناقشة طابع وغرض علم الموسيقى النقدى وما إذا كان يواصل أو يتحدى الأشكال الأخرى من البحث الموسيقى. وقد اختير المصطلح لكى يدل على الاهتمام النقدى بما فى ذلك نقد علم الموسيقى نفسه. وقد أفضى ازدياد عدد الذين يحضرون الاجتماعات عبر العامين التاليين إلى عقد مؤتمر مهم فى Salford فى عام ١٩٩٥، جمع أكثر من سبعين مندوبا يمثلون ثلاثين جامعة مختلفة. ولم تشمل هذه المجموعة أولئك العاملين فى المجالات الأحدث مثل: الموسيقى السينمائية والسيميوطيقا الموسيقية وتكوين النوع ومظاهر الجنس فى الموسيقى فقط، بل ضمت أيضا باحثين فى الموسيقى الإتنولوجية وعلم النفس الموسيقى الذين شعروا لزمن طويل بأنهم خارج التيار الموسيقى الأساسى. وبدأت نشر الصحيفة المسماة Critical Musicology Journal على الإنترنت فى ١٩٩٧ .

ويتفق علماء الموسيقى النقدية بوجه عام على أن أضخم مشكلة تواجه علم الموسيقى الراهن هى انهيار التقسيم الثنائى بين الموسيقى الشعبية (بوب) والموسيقى الكلاسيكية؛ وإن تلك الأهمية القصوى التى أوليت لهذا المفهوم التى تجعلهم فى منأى عن "الموسيقيين الجدد" فى الولايات المتحدة، الذين ينزعون (مع استثناءات محدودة) إلى التركيز على أعمال تتسم بأسلوب الكانون Canon(*) إن التحلل فيما بين ما هو "رفيع" و"منحط" كقيم جمالية تم الشعور به فعلا، بطبيعة الحال، فى مجالات موضوعية أخرى: ولننظر إلى أى مدى طغت الدراسات الثقافية على اللغة الإنجليزية بوصفها فرعا علميا أكاديميا ويتمسك علماء الموسيقى النقدية بأنه من المطلوب بإلحاح إيجاد نموذج نظرى تكون له المقدرة على استيعاب جميع ألوان الموسيقى. ويتعين لمثل هذا النموذج أن يشمل ما يلى (وليس القصد هنا تقديم مانيفستو، بل تحديد معالم المجال ووضع هوية لعلم الموسيقى ما بعد الحداثى):

(*) أسلوب فى الصياغة الكنترابنطية يردد فيه أحد الأصوات لحنا جاء قبله من صوت آخر وهو عبارة عن تكرار عبارة لحنية صدرت على درجة معينة من السلم الموسيقى (د.سمحة الخولى، مرجع سابق). (المترجم)

- الاهتمام بالعمليات الاجتماعية والثقافية والعلمية بالحجج والمبررات التى ترى أن المعانى والقيم والممارسات الموسيقية ذات صلة بسياقات معينة تاريخية سياسية وثقافية.

- الاهتمام بالنظرية النقدية وتطوير علم التأويل الموسيقى، من أجل تحليل قيم ومعانى الممارسات الموسيقية والنصوص الموسيقية.

- الاهتمام بتفادى الادعاءات التكنولوجية بالسرد التاريخى (مثل حتمية اللامقامية - اللاتونالية) وقد وجد أن السرد السببى فى مجال علم التاريخ الموسيقى يمثل إشكالية ما: فالخطوط الجينالوجية التى تربط أحد المؤلفين الموسيقيين (أو أحد الأساليب الموسيقية) بغيره يعاد صياغتها أو تمحى إلى الأبد، ويجرى استحضار الموسيقى بصفة عرضية من لا مكان (مثل الجاز من نيو أورليانز).

- الاستعداد للالتزام بقضايا الطبقة والجيل والنوع ومظاهر الجنس (من حيث الذكورة والأنوثة) والإثنية فى الموسيقى بدلا من تهميشها، وتناول مسائل قبل الإنتاج والاستقبال وموضع الذات، فى نفسه الذى يتم فيه التشكك فى أفكار العبقرية والقواعد المقررة (الشرائع) والعالمية والاستقلالية الجمالية والمثول التناصى.

- الاستعداد لدروس مختلف الثقافات مع مراعاة قيمها الثقافية الخاصة بها، بحيث يعتبر التحكم الثقافى بمثابة حقيقة موضوعية، بل إنه يتعين أيضا التنظيم بضرورة امتداد مجال هذا الدرس فيما يتجاوز التقييم الذاتى الثقافى الصريح.

- الاستعداد لاعتبار أن المعانى ذات دلالة تناصية، وأنه من الضرورى فحص نطاق متسع من أنواع الخطاب لكى يمكن شرح الموسيقى وسياقاتها والطريقة التى تعمل بها فى نطاق هذه السياقات. وعلى سبيل المثال فإنه لا يمكن النظر فى المسائل الموسيقية والمظاهر الجنسية (من حيث الذكورة والأنوثة) بمعزل عن أنواع الخطاب

السياسى والبيولوجى والسيكولوجى والجمال والتحليل النفسى. بيد أنه قد لا يكون القصد هو توثيق كل مجال على نحو شامل.

- الاستعداد للاستجابة إلى تعدد المعانى والوظائف المعاصرة للموسيقى، وهو ما لا يمكن أن يتحقق بتبنى الموقف الإبستمولوجى والمنهجية المشار إليها أعلاه (ما يستلزم الدراسة التناصية وتجاوز حدود الفروع العلمية)، بما يتعارض مع دراسة الفرع العلمى المحدود للموسيقى بوصفها فنا أدائيا أو كتاليف موسيقى (تمثله تماما المدونات الموسيقية المطبوعة).

الفصل الثالث عشر

ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية

جون ستورى John Storey

تتفق معظم المناقشات الدائرة حول ما بعد الحداثة على أنها كائنة ما كانت أو يمكن أن تكون فهى ذات صلة ما بتطور الثقافة الشعبية فى أواخر القرن العشرين فى الديمقراطيات الرأسمالية متقدمة فى الغرب. بما يعنى أنه مهما اعتبرت ما بعد الحداثة لحظة تاريخية جديدة، أو حساسية جديدة أو أسلوبا ثقافيا جديدا، فإنه يجرى الاستشهاد بالثقافة الشعبية بوصفها الأرضية التى يمكن أن توجد فيها بسهولة بالغة هذه التغيرات.

الثقافة الشعبية ومنشأ ما بعد الحداثة

لقد شهدنا فى أواخر خمسينيات ومطلع ستينيات القرن العشرين بداية ما يعتبر الآن نزعة ما بعد الحداثة. ونجد فى عمل الناقدة الثقافية الأمريكية Susan Sontag (Against the Interpretation (١٩٦٦)) الاحتفاء بما تسميه "حساسيه جديدة". وكما توضح: "إن أحد الآثار المهمة المترتبة على الحساسية الجديدة هى أن التمييز بين الثقافة "الرفيعة" و"المنحطة" يبدو أنه يفقد مغزاه شيئا فشيئا".

لقد رفضت "الحساسية الجديدة" ما بعد الحداثة النخبوية الثقافية لنزعة الحداثة. وعلى الرغم من أنها كثيرا ما استشهدت بالثقافة الشعبية فإنها تميزت بشك عميق فى جميع الأشياء الشعبية. وقد كان دخولها إلى المتاحف والأكاديميات بوصفها ثقافة

رسمية أيسر بلا أدنى ريب (على الرغم من معاداتها المعلنة للنزعة البرجوازية المادية المعتدلة) بحكم استمالتها لنخبة المجتمع الطبقى وعلاقتها المتماثلة معها. وتمثلت إجابة "الحساسية الجديدة" ما بعد الحداثية على تقديس النزعة الحداثية فى إعادة تقييم الثقافة الشعبية، ولذلك اعتبرت ما بعد الحداثة فى الستينيات جزءا من هموم شعبوى على نخبوية النزعة الحداثية. وأبرزت رفضها لما سماه Andreas Huyssen فى After the Great Divide (١٩٨٦) الانقسام الكبير... خطاب يشدد على التمييز القاطع بين الفن الرفيع وثقافة الجماهير" وفضلا عن هذا وفقا لما قاله Huyssen " فإنه بحكم المسافة التى قطعناها من هذا الانقسام الكبير بين ثقافة الجماهير والنزعة الحداثية فإننا نستطيع تقدير ما بعد حداثتنا الثقافية". وتعد حركة الفن "البوب "Pop الأمريكية والبريطانية فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين، برفضها التمييز بين الثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة الازدهار الثقافى الأول لما بعد الحداثة. وكما يوضح أول منظر لفن البوب Lawrence Alloway :

> "كان مجال الاتصال هو الثقافة الحضرية المنتجة جماهيريا: السينما، والإعلانات، وقصص الخيال العلمى، وموسيقى البوب. ولم نشعر بكراهية بحال من الأحوال لمعايير الثقافة التجارية السائدة فى وسط معظم المثقفين، لكننا تقبلناها كحقيقة واقعية، وتمت مناقشتها تفصيليا مع استهلاكها على نحو مفعم بالحماسة. وكانت ثمرة مناقشاتنا هو حمل ثقافة البوب بعيدا عن مجال "النزعة الأوروبية" و"الترفيه المحصن" و"الاسترخاء" ومعاملتها بجدية الفن" (مقتبس فى كتاب John Storey عن An Indroduction to Cultural Theory and Popular Culture (١٩٩٧)).

وانطلاقا من هذا المنظور فإن ما بعد الحداثة تنبثق أولا من رفض جيلى لليقينيات القاطعة للحداثة الرفيعة. واعتبر التشديد على التمييز المطلق بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية ادعاء "غير متماش مع الزمن" من قبل جيل أقدم. ويمكن رؤية إحدى أمارات هذا الانهيار فى المزج بين الفن وموسيقى البوب. وعلى سبيل المثال فإن الرسام

البريطانى الشهير Peter Blake (المولود فى ١٩٣٢) رسم غلاف ألبوم البيلتز Beatles كما أن الرسام الرائد Richard Hamilton (المولود فى ١٩٩٢) رسم غلاف ألبوم البيلتز White Album، ورسم الرسام الأمريكى (١٩٢٨ - ١٩٨٧) غلاف ألبوم Ralling Stemes .

الثقافة الشعبية فى إطار المناقشة المتعلقة بما بعد الحداثة

لقد أصبحت ما بعد الحداثة، مع حلول منتصف الثمانينيات حالة، وبالنسبة إلى كثيرين مصدر يأس. ووفقا لما يراه جان فرانسوا ليوتار فإن أحوال ما بعد الحداثة تميزت بأزمة فى وضعية المعرفة فى المجتمعات الغربية، وهو ما تم التعبير عنه بوصفه عدم التصديق فى MetaNarratives مثل الإله والماركسية والتقدم العلمى، ويرتئى Steven Connor Postmodernist Culture، (١٩٨٩) أن تحليل ليوتار يمكن قراءته بوصفه "رمزا مقنعاً لأحوال المؤسسات والمعرفة الأكاديمية فى العالم المعاصر، ويعد تشخيص ليوتار لأحوال ما بعد الحداثة، من ناحية ما ، تشخيصا لانعدام الجدوى النهائية للمثقف. ويدرك ليوتار نفسه ما يسميه "البطولة السلبية" للمثقف المعاصر، ويرى أن المثقفين يفقدون سلطتهم ونفوذهم منذ أن تصاعد العنف والنقد إزاء المؤسسة الأكاديمية إبان الستينيات". ويقدم Popular Culture (Lain Chambers، ١٩٨٨) الحجة نفسها، لكن من منظور مختلف. إذ يرى أن المناقشة المتعلقة بما بعد الحداثة يمكن اعتبارها جزئيا بمثابة "الدخول التمزيقى للثقافة الشعبية وجمالياتها وإمكاناتها الخاصية إلى مجال كان يحظى من قبل بالامتياز". وقد واجهت النظرية والخطابات الأكاديمية شبكات شعبية واسعة، غير منهجية من المعرفة والإنتاج الثقافى. وتعرض امتياز المثقف فى الشرح ونشر المعرفة للتهديد.

وترحب (Postmodernism and Popular Culture Angela McRobbie، ١٩٩٤) مثل Chambers بما بعد الحداثة وتعتبرها بمثابة "الظهور إلى حيز الوجود لأولئك الذين أضاعت أصواتهم تاريخيا الـ Metanarratives (الحداثية) ذات الطابع المسيطر، والتى

هى بدورها بطريركية وإمبريالية". وترى أن ما بعد الحداثة الهامشية من مواقع الاختلاف: الإثنى، النوعى، الطبقة والتفصيل الجنسى أى أولئك الذين تشير إليهم بوصفهم "الجيل الجديد من المثقفين (غالبا من السود أو الطبقة العاملة)"، وتثير (Welcome to Jungle Kobena Mercer، ١٩٩٤) الموضوع نفسه معتبرة ما بعد الحداثة جزئيا بمثابة إجابة غير معترف بها على "الهويات والممارسات والأصوات البازغة للشعوب الإفريقية والكاريبية والآسيوية المتناثرة، أولئك الذين زحفوا من المجالات الهامشية لبريطانيا ما بعد الإمبريالية لكى يزيحوا اليقينيات العادية و"الحقائق" التى تحظى بموافقة جماعية ومن ثم فإنها تفتح سبلا جديدة للرؤية والفهم"

ويرى جان بودريار (Simulaions، ١٩٨٣) أن تجاوز الواقع أو ضياعه هو النمط المميز لما بعد الحداثة. وفى مجال hyperreal فإن "الواقعى" والمتخيل يتدخلان بعضهما فى بعضهما على نحو مستمر. والنتيجة هى أن الواقع وما يسميه بودريار "محاكاة" يمارسان كما لو كانا غير مختلفين - يعملان عبر متصل متعرج (مثل القطار المتعرج فى مدينة الملاهى). ويمكن فى أحيان كثيرة أن تعتبر المحاكاة أكثر واقعية مما هو واقعى فعلا، "وحتى أفضل من الأمر" وفقا لكلمات أغنية U2.

وقيل إن دلالة تجاوز الواقع وضياعه متوافرة فى كل مكان.وعلى سبيل المثال فإن الغرب يعيش فى عالم يكتب فيه الناس خطابات موجهة إلى شخصيات فى المسلسلات التليفزيونية Soap Operas، عارضين عليهم الزواج أو متعاطفين مع المصاعب الجارية التى تواجههم أو مقدمين لهم وسائل جديدة للراحة والتسلية أو مجرد الكتابة للسؤال عن كيفية مواجهة الحياة. ويجرى التصدى لأشرار التليفزيون فى الشوارع وتحذيرهم من عواقب المستقبل المحتملة ما لم يغيروا مسلكهم، ويتلقى بانتظام الأطباء والمحامون والمخبرون السريون الذين يظهرون فى التليفزيون طلبات للمشورة والمساعدة. ويطلق بودريار على هذا اسم "ذوبان التليفزيون فى الحياة، وذوبان الحياة فى التليفزيون".

ويزعم John فى Media Matters (١٩٩٤) أن ميديا ما بعد الحداثة لم تعد تقدم "تمثيلات ثانوية للواقع؛ إنها تؤثر فى، وتنتج الواقع الذى تتوسطه"، وفضلا عن تقدم

هذا فإن الجميع الحوادث التى "تهم" فى عالم ما بعد الحداثة، هى أحداث ميديا، ويذكر مثال القبض على O.J.Simpson فقد ذهب السكان المحليون الذين شاهدوا المطاردة على التليفزيون إلى منزله (O.J) لكى يكونوا هناك وقت حسم المطاردة، بل أخذوا معهم تليفزيوناتهم المحمولة مدركين أن الحدث الفعلى الذى يقع فى الحياة ليس عوضا عن الحدث الذى تتوسطه الميديا، بل هو مكمل له. وعند رؤية أنفسهم على شاشة تليفزيوناتهم فإنهم لوحوا بأيديهم لأنفسهم، لأن أناس ما بعد الحداثة لا يجدون غضاضة فى أن يكونوا فى آن واحد على نحو يتعذر تمييزه أناسا حقيقين من لحم ودم وأناس ميديا". ويدرك هؤلاء الناس ضمنيا أن الميديا لا تنقل الأنباء وتوزعها فحسب، إنما تنتجها. ولذلك ولكى يكون المرأ جزءا من الأخبار المتعلقة بالقبض على O.J.Simpson فلا يكفى أن يكون هناك، بل يتعين على المرء أن يكون هناك هلى شاشة التليفزيون. وفى عالم ما بعد الحداثة المتجاوز للواقع لم يعد ثمة تمييز بين الحدث "الواقعى" وتمثيله عبر الميديا. بالطريقة نفسها فإن محاكمة O.J.Simpoon لا يمكن فصلها تماما عن الحدث "الواقعى" الذى عرضه التليفزيون آنذاك بوصفه حدث ميديا. وأى شخص شاهد سير الإجراءات فى التليفزيون يدرك أن المحاكمة جرت على الأقل من أجل مشاهدى التليفزيون تماما كما لو كانت لأولئك الحاضرين فى قاعة المحكمة، وكان يمكن للحدث أن يكون بالغ الاختلاف بالفعل دون وجود الكاميرا.

وفردريك جيمسون ناقد ثقافة ماركسى أمريكى كتب عدة مقالات بالغة التأثير عن ما بعد الحداثة، ووفقا لعرضه فإن ما بعد الحداثة هى ثقافة محاكاة أدبية (Pastiche) شوهها "اللعب المعجب بنفسه بالتلميحات التاريخية" وثقافة ما بعد الحداثة "عالم لم يعد فيه ممكنا التجديد الأسلوبى، وكل ما تتركه هو تقليد أساليب معينة وأن تتحدث من خلال الأقنعة وبأصوات الأساليب الموجودة فى المتحف الخيالى" وبدلا من أن تكون ثقافة إبداع أصيل نقى فهى ثقافة الاقتباسات. وعوضا عن الإنتاج الثقافى "الأصيل" لدينا إنتاج ثقافى تولد من إنتاج ثقافى أخر. فهى ثقافة "التسطيح أو اللاعمق، نوع جديد من السطحية بكل معنى الكلمة"، ثقافة صور ومظاهر سطحية دون أن تنطوى على أية إمكانيات "كامنة فيها" وتستمد قوتها التأويلية من صور أخرى ومن سطوح أخرى. ويعترف جيمسون بأن الحداثة نفسها كثيرا ما "اقتبست" من ثقافات أخرى

ومن لحظات تاريخية أخرى، لكنه يشدد على وجود تباين أساسى - فنصوص ما بعد الحداثة لا تقتبس من الثقافات الأخرى واللحظات التاريخية الأخرى إنما تقوم بتفكيكها كيفما اتفق لكى تتخذ منها ما يناسبها إلى الدرجة التى يكف فيها عن الوجود أى إحساس بالبعد التاريخى والنقدى - فهناك محاكاة أدبية فقط.

وربما كان مثاله على ثقافة المحاكاة ما بعد الحداثية هو ما يسميه "فيلم النوستالجيا". ويمكن أن يشمل هذا النوع عدة أفلام من الثمانينيات والتسعينيات مثل **Blue Velvet.و Angel Heart و Rumble Fish Paggy Sue Get Married, Backto the** ويرى أن فيلم النوستالجيا يسعى إلى استعادة الجو والخصائص الأسلوبية التى سادت أمريكا فى الخمسينيات، ولكن فيلم النوستالجيا ليس مجرد تسمية أخرى للفيلم التاريخى. وهو ما يتضح بجلاء من حقيقة أن القائمة التى يقدمها جيمسون تشمل " **Star Wars**" . وقد يبدو غريبا حاليا أن يذكر أن فيلما عن المستقبل يمكن أن يكون حنينا إلى الماضى لكنه يوضح فى مقالته عن "ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكى" (١٩٨٥) "إن **Star Wars** لا يعيد اكتشاف الماضى فى شموله الحين بل بالأحرى (إنه يعيد اكتشاف) إحساس وشكل موضوعات فنية متميزة لفترة أقدم".

وتعمل أفلام مثل **Robin Hood,و Indepenence Day و Raiders of the Ark** **Prince of Thieves** بطريقة مماثلة فى إثارتها لإحساس ما باليقينيات السردية للماضى. ويرى جيمسون بهذه الطريقة أن أفلام النوستالجيا إما أنها تستعيد وتمثل الجو العام والسمات الأسلوبية للماضى و/ أو أنها تستعيد وتمثل بعض الأساليب فى رؤية الماضى. وما يحظى بأهمية مطلقة عنده هو أن هذه الأفلام لا تحاول استعادة أو تمثيل الماضى "الواقعى أو الحقيقى"، بل تعمل دائما فى نطاق وأساطير ثقافية معينة عن الماضى. فهى تعرض ما يسميه "واقعية زائفة"، أفلام عن أفلام أخرى، تمثيلان لتمثيلات أخرى (وهو ما يسميه بودريار محاكاة). وبهذه الطريقة، فإن التاريخ تمحوه "نزعة تاريخية... التفكك العشوائى وتبديل جميع أساليب الماضى، التلاعب بالتلميحات الأسلوبية العرضة"... ويمكن أن نذكر هنا فيلم مثل **True Romance** أو . **pulp Fiction** وأكثر من هذا فإن جيمسون يشدد على أن إدراك التلاعب بالتلميحات الأسلوبية "هو

جزء أساسى ومكون" لخبرتنا بفيلم ما بعد الحداثة. ومرة أخرى فهو مثال لثقافة "يريح فيها تاريخ الأساليب الجمالية التاريخ "الحقيقى" ". وهو ما يتعلق بسمة أسلوبية ثابتة يحددها جيمسون، ويسميها الشيزوفرانيا. فالمصاب بمرض انفصام الشخصية، كما يرى، يشعر بمرور الزمن لا كسلسلة متصلة الحلقات (ماض - حاضر - مستقبل) بل كحاضر دائم، يتسم على نحو عرضى فقط باقتحام الماضى أو إمكان وجود مستقبل. وجزاء خسارة الهوية الفردية التقليدية (الإحساس بالنفس بأن موضعها يتحدد فى نطاق متصل زمنى) هو إحساس مكثف بالحاجز- وهوما يسميه Dick Hebdige فى Hiding the Light (١٩٨٨) النزعة المنظورية" (النسبية) الحادة (التى تشير إلى أن الخبرة أو التجربة تماثل تعاطى مخدر قوى LSD) .

إن تسمية ثقافة ما بعد الحداثة ذات طابع انفصامى يعنى الزعم أنها فقدت إحساسها بالتاريخ (وإحساسها بمستقبل مختلف عن الحاضر) فهى ثقافة تعانى "فقدان الذاكرة التاريخية"، منغلقة على التدفق غير المستمر للحاضر الأبدى. إن ثقافة الحداثة الزمنية أفسحت المجال للثقافة الفضائية لما بعد الحداثة.

مثالان على ثقافة ما بعد الحداثة الشعبية

ينبغى لأية مناقشة لما بعد الحداثة والثقافة أن تسلط الأضواء على عدد من مختلف الأشكال والممارسات الثقافية: التليفزيون، والأفلام، وموسيقى البوب، وموسيقى الفيديو، والإعلانات. وسوف نبحث هنا مثالين: موسيقى البوب والتليفزيون.

موسيقى البوب ما بعد الحديثة

كما يشير Firth و Horne فى Artints Pop (١٩٨٧) فإن "أغانى البوب هى المسجل الصوتى للحياة اليويمة ما بعد الحداثة، لا مفر منها فى المصاعد والمطارات والحانات والمطاعم والشوارع ومراكز التسوق والملاعب الرياضية"، ويرى Connor أنه ربما كانت موسيقى البوب " أقوى تمثيل للأشكال الثقافية لما بعد الحداثة".

ويميز جيمسون بين موسيقى البوب الحداثية وما بعد الحداثية مفترضا أن موسيقى البيتلز ورولنج ستونز (Roling Stones) تمثل لحظة حداثية بينما يمكن اعتبار البنك روك Punk rock موسيقى ما بعد حداثية. ويرى Andrew Gooduin فى Popular Music & Postmorm Thoory (Cultwarl Studies، ١٩٩١) على نحو صائب تماما أنه لأسباب عديدة يصعب للغاية مناصرة هذا الموقف؛ إذ يختلف البيتلز عن الرولنج كما يختلف الاثنان، مثلان عن Clash و .Talking Heads والواقع أنه قد يكون من الأيسر افتراض أنه يمكن التمييز بين "حذق" البيتلز Talking Heads و"أصالة" رولنج ستونز وClash .

ويبحث Goodurm من عدة زوايا اعتبار موسيقى البوب وثقافة موسيقى البوب بمثابة إنجاز ما بعد حداثى. وربما كان أكثر الجوانب الت يتم ذكرها هو التطورات التكنولوجية التى يسرت ظهور تقنية تشفير الموسيقى رقميا وإعادة استخدامها فى التأليف أو التسجيل (Sampling) ويعترف بموازنة ذلك مع بعض التنظير ما بعد الحداثى، لكنه يرى أن ما غض عنه الطرف كثيرا فى تلك الدعاوى هو طريقة استخدام الـ Sampling وهو يرى أن لهذه التقنية "وظيفة ذات صيغة تاريخية"؛ وغالبا ما عملت على أن "تستحضر التاريخ والأصالة" وتسمية هذه العملية "محاكاة "Pastische هو أن تضل السبيل عن أن موسيقى البوب المعاصرة تعرض وتعزز وتحتفى بالنصوص التى تختلس منها".

وربما كان الراب Rap أفضل مثال على كيفية استخدام الـ .Sampling وعندما سئل Cornel West المنظر الثقافى الأمريكى - الإفريقى فى مقابلة صحيفة أن يسمى الوسائل السوداء للتعبير الثقافى أجاب قائلا: "الموسيقى والوعظ". واستطرد قائلا:

> "يعد الراب فريدا فى نوعه؛ لأنه يجمع بين الواعظ الأسود والموروث الموسيقى الأسود، مستعيضا عن المواصفات الطقسية الكنسية ذات الإيقاعات الإفريقية المركبة فى الشوارع. تعبير واضح بشكل هائل عمل على تعديل إيقاع أنغام دقات الطبول الإفريقية، الذعر الإفريقى، مندمجا فى منتج أمريكى ما بعد حداثى: لا يوجد موضوع معبر عن كرب أصيل بل ثمة موضوع مجزأ، مستمد من الماضى والحاضر، مثمر بشكل تجديدى، منتج

غير متجانس" (John Storey ed. Cultural theory and Popular Culture، ١٩٩٧).

ويمكن افتراض الشيء نفسه بالنسبة إلى الراب البريطاني بوصفه ما بعد حداثي، وتزعم Angela McRobbie، كما أشرنا سابقا، أن ما بعد الحداثة تستهوى "ما يمكن تسميته بالجيل الجديد من المثقفين (غالبا من السود أو النساء أو الطبقة العاملة) ونقدم مثالا على ذلك "The Ruthless Rap Assassins" [...] » .

وربما كانت أفضل طريقة للتفكير فى العلاقة بين موسيقى البوب وما بعد الحداثة هى النهج التاريخى. وترى غالبية الروايات أن ما بعد الحداثة بدأت فى أواخر الخمسينيات – الفترة نفسها التى بدأت فيها موسيقى البوب– ولذلك يمكن القول إن موسيقى البوب وما بعد الحداثة توافقا زمنيا تقريبا. ولا يعنى هذا بالضرورة أن كل موسيقى البوب تتسم بطابع ما بعد حداثى. وإذا استخدمنا نموذج رايموند وليامز فى التشكيلات الاجتماعية التى تتكون دائما من تراتبية ثقافية – "مهيمنة" و"ناشئة" و"متبقية أو متخلفة" – فيمكن اعتبار موسيقى بوب ما بعد الحداثة ناشئة فى الستينيات مع أواخر البيتلز وموسيقى الروك للثقافة المضادة مثالين أساسيين وفى السبعينيات مع بنك (Punk)(*) مدرسة الفنون التشكيلية" لكى تصبح فى أواخر الثمانينيات المهيمن الثقافى فى ثقافة البوب. ورؤية العلاقة بهذه الطريقة يعنى تفادى اعتبارها إما أنها "ما بعد الحداثية كلها" وإما "لا شىء فيها من بعد الحداثة". ومما قد يتيح الزعم بأن موسيقى البوب، من ناحية ما، ما بعد حداثية (من المحتمل أن تكون كذلك) لكن ليست جميع ألوان موسيقى البوب ما بعد حداثية بالضرورة.

كما أنه من الممكن رؤية أن استهلاك موسيقى البوب وثقافة موسيقى البوب المحيطة بوصفهما يتسمان بما بعد الحداثة فى حد ذاتها. وعوضاً عن اتباع نهج يهتم بتجديد وتحليل ممارسة أو نص ما بعد الحداثة فينبغى البحث بدلا ذلك عن ما بعد

(*) حركة التمرد بين الشباب التى تتميز بنبذ السلوك السوى فى المجتمع والولع بالموسيقى الإيقاعية الصاخبة. (المترجم)

الحداثة فى ظهور أنماط معينة من الاستهلاك؛ الناس الذين ينشدون بنشاط ويتصفون بالمحاكاة (Pastiche) . وتعد فكرة مجموعة من المستهلكين، أولئك الذين يستهلكون بسخرية ويستمتعون بالغريب الموحش، موجبة للغاية. ويدعى Fred Pfeil فى ؛ Post-modernism as Structure of Feeling (C.Nelsor and L. Grossberg, eds. Marism and the Intepretation of Culture) (1988) أنه فى أمريكا على الأقل، فإن ما بعد الحداثة هى أسلوب معين فى الاستهلاك؛ طريقة استهلاك تجمعات اجتماعية معينة، الطبقة الإدارية المهنية. ويحدد أمبرتو إيكو مستخدما فكرة Charles Jenks عن "التشفير المزدوج" حساسية ما بعد حداثية مماثلة تبدت فى إدراك ما يسميه "قد قيل من قبل" ويقدم مثالا للمحب الذى لا يستطيع أن يقول لمحبوبته "أحبك بجنون". فيقول بدلا من ذلك "كما تحدد Barbara Cartland(*) ، أحبك بجنون".

وبينما يرى النقاد الأكاديميون وغيرهم من النقاد الثقافيين فيما إذا كانت ما بعد الحداثة يجرى فهمها على نحو أفضل كنص وممارسة أو كتكوين معد للقراءة فإن صناعة الموسيقى لم تتمهل فى الجمع بين النص والاستهلاك. وهناك الآن نوع من البيوع / النوعية أو العامة لموسيقى البوب يسمى ما بعد الحداثة. وربما كان أشهر مثال عى ذلك (١٩٨٨ - ١٩٩٣) برنامج MTV المسمى Postmodern MTV . ويصف مقدم البرنامج الموسيقى التى تعزف فى هذا البرنامج "مزيج بديل على نحو خفيف". ويشير هذا الوصف والمحتوى العام للبرنامج إلى أن ما بعد الحداثة تستخدم ربما أكثر من أى طريقة أخرى لتسويق ما يسمى البوب المستقل " . "mdie Pop وقد التقطت بعض شركات التسجيل هذا الاستخدام والتى تسوق الآن بعض المؤدين بصفتهم من ما بعد الحداثة.

تليفزيون ما بعد الحداثة

لم يشهد التليفزيون، مثل موسيقى البوب فترة حداثية بحيث يمكن أن يكون "ما بعد" لكن وكما يشير Jim Collino من Postmodernism and Television (R.C. Allen,ed

(*) مؤلفة بريطانية معاصرة ذات طابع رومانسى. (المترجم)

(Channels of Discourse, Reassembled-1992 فإن التليفزيون كثيرا ما اعتبر "لُب" ثقافة ما بعد الحداثة. ويمكن أن يستند هذا الزعم إلى عدد من البرامج النصية والسياقية... وإذا ألقينا نظرة سلبية على ما بعد الحداثة، كما فى مجال المحاكاة عند بودريار عندئذ يبدو التليفزيون خير مثال على هذه العملية – مع اختزاله المفترض لتعقيدات العالم إلى تدفق متغير أبدا من اللاعمق والصور المرئية التافهة. وإذا اتخذنا من الناحية الأخرى موقفا إيجابيا من ما بعد الحداثة فعندئذ يمكن تقديم الممارسات المرئية واللفظية للتليفزيون بوصفها الأداء العليم بالتناص (الطريقة التى يدرج بها نص ما مع نصوص أخرى) و"الانتقائية الراديكيالية" التى تشجع وتساعد على إنتاج "من يقوم بترقيع حرفى فطن" لما بعد الحداثة (أى الشخص الذى يجد متعة فى التعامل مع تناصية نص ما) وعلى سبيل المثال فإن مسلسلة تليفزيونية مثل Twin Peaks تشكل جمهوراً بوصفه مما يقومون بالترقيع الحرفى وتجرى مشاهدتها بدورها من قبل جمهور يحتفى بما فيها من ترقيع حرفى.

ويستخدم Collins سلسلة Twin Peaks وسيلة لكى يضم مختلف خيوط العلاقة بين ما بعد الحداثة والتليفزيون، وقد اختيرت هذه المسلسلة لأنها "تجسد الأبعاد العديدة لما بعد الحداثة المرئية"، ويرى أن ما بعد حداثة المسلسة هى ثمرة عدد من العوامل المتشابكة: سمعة دافيد لينش Djvid Lynch كصانع أفلام والسمات الأسلوبية للمسلسلة وأخيرا طابعها التناصى التجارى (تسويق المنتجات ذات الصلة: مثل The Secret Diary of Laura Palmer) . وتمثل على الصعيد الاقتصادى محاولة من تليفزيون الشبكة الأمريكية استعادة أقسام وفيرة من مشاهدى التلفزيون أغراهم الكابل والفيديو. وبهذا المعنى فإن هذه المسلسة ترمز إلى حقبة جديدة من رؤية شبكة التليفزيون للمشاهدين. وعوضا عن اعتبار المشاهدين كتلة متجانسة انطلقت المسلسلة من استراتيجية تعتبر المشاهدين مجزئين، يتكونون من قطاعات مختلفة – ينقسمون إلى فئات بحكم السن والطبقة والنوع والجغرافيا والجنس (العرق) – تهم مختلف المعلنين. وتنطوى الجاذبية الجماهيرية الآن على محاولات تشابك القطاعات المختلفة لكى يمكن بيعها إلى شتى قطاعات السوق الإعلانية. ولأدلة هذه المسلسلة، على الأقل من هذا المنظور، هو أنها جرى تسويقها لكى تستهوى أولئك الذين أغراهم بعيدا عن

تليفزيون الشبكات الأمريكية تسجيلات الفيديو (VCR)والكابل والسينما .وباختصار ما يسمى بجيل "اليابى" Yuppie [شباب الفئة الوسطى ذوى المهن الحرة الذين يعيشون فى المدن حياة مترفة . المترجم]

ويبرهن Collins على هذا بمعالجة الطريقة التى روج بها لهذه المسلسة. أولا هناك الاستمالة الفكرية - لينش كمؤلف و Twrin Peaks كتليفزيون طليعى ثم أعقب ذلك اعتبار Twrin Peaks من نوع مسلسلات Soap Opera وسرعان ما اتحدت هاتان الاستمالتان فى تشكيل قراءة ما لما بعد الحداثة، حيث جرى تقييم المسلسلة بوصفها سينما مرغوبة أو Soap Opera مرغوبة. وهو ما تدعم وتأيد بالأداء المتعدد المعانى (القدرة على توليد معان عديدة) للمسلسلة ذاتها، إذ يرى Collins أنها "انتقائية ذات نزعة تهجمية" ليس فقط من حيث استخدام تقاليد من الرعب القوطى (الإثارة الخارقة) والإجراءات البوليسية وقص الخيال العلمى و Soap Opera ولكن أيضا بالطرق المختلفة التى تحشد بها هذه التقاليد، مباشرة أو عن طريق "الباروديا" فى مشاعر المشاهدين من لحظات من البعد المحاكى الساخر إلى لحظات الحميمية المؤكدة، مع الاستمرار فى التلاعب بتطلعاتنا". وعلى الرغم من أن هذا جانب معروف من تقنية لينش السينمائية فهو أيضا سمة مميزة "عاكسة للتغيرات فى الترفيه التليفزيونى ومشاركة المشاهد فى هذا الترفيه". ويقول آخر فإن هذا التراوح فى التقاليد العامة "لا يصف فقط Twin Peaks بل التحريك صعودا وهبوطا للسلم المرئى لصندوق الكابل. ولم تعد آفاق المشاهدة محدودة التداول على نحو متبادل، بل توضع فى تبادل دائم". ومما يجعل هذه المسلسلة مختلفة عن المسلسلات التليفزيونية الأخرى هو أنها لا تنتج مواقف مشاهدة متغيرة ولكنها تعترف صراحة بالذبذبة والطابع المعلق لمشاهدة التليفزيون... "ولا تعترف فقط بمواقف الموضوعات العديدة التى يولدها التليفزيون، إنما تسلم بأن أحد المتع الكبرى للنص المرئى أنه يتسم بطابع التعليق. ويستغله لصالحه". وبهذه الطريقة فإن Twin Peaks ليست تفكيرا فى ما بعد حداثى - ولا هى رمز لها إنما هى تناول معين لأوضاع ما بعد الحداثة - نص ما بعد حداثى- وبذلك فهى تساعد على تحديد إمكانيات الترفيه فى العالم الرأسمالى المعاصر.

ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية ومسألة القيم

لقد أثارت ما بعد الحداث الاضطراب فى العديد من اليقينيات القديمة المحيطة بمسألة القيم الثقافية. وقد أصبح من العادى إلى حد ما تبيان كيف أن قواعد القيمة تتشكل ويعاد تشكيلها استجابة للاهتمامات الاجتماعية والسياسية لأولئك الذين يمتلكون السلطة الثقافية. وبالنسبة إلى العين الأقل ملاحظة فإن التغيرات تبدو لا يعتد بها - تغيرات فى البارامترات (العالم)، وتلوح مستقرة نسبيا فى الجوهر - لكن حتى عندما تظل النصوص القاعدية نفسها، فكيف ولماذا تقيم بكل تأكيد التغيرات، إلى حد ألا تكاد تكون هى النصوص نفسها، من لحظة تاريخية إلى لحظة تالية؟ وكما وضعها Fowe Tops فى سياق مختلف قليلا "الأغنية القديمة نفسها لكن مع اختلاف فى المعنى منذ أن ذهبت" أو لنضعها فى خطاب أقل رقصا، فالنص الثقافى فى إطار ما بعد الحداثة ليس هو مصدر القيمة، بل هو موقع حيث يمكن أن يقام عليه بناء القيمة - القيم المتغيرة.

وربما كان أهم شيء بصدد ما بعد الحداثة لدارسى الثقافة الشعبية هو الاعتراف بعدم وجود اختلاف مطلق بشكل قاطع بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية. ولا يعنى هذا أن ممارسة ما أو نصا ما لا ينبغى أن يكون أفضل (يجب دائما تقرير وتوضيح لماذا؟ لمن؟.... إلخ) من ممارسة أو نص آخر، لكن يعنى القول إنه لم تعد توجد معالم مرجعية سهلة سوف تختار لنا مقدما وبصفة آلية الجيد من الردىء. وقد ينظر البعض إلى هذا الوضع (أو حتى وصف مثل هذا الموضوع) برعب نهاية المعايير. وعلى النقيض من ذلك، وبدون الاستعانة بسهولة بمقولات قيمية ثابتة، فإنه يستدعى معايير صارمة وإن كانت دائما عرضية، إذا كانت مهمتنا عزل الجيد عن الردىء، والقابل للاستعمال عما بطل استعماله، والتقدمى عن الرجعى. وكما يشير John Fexete فى Life after Postmodernism (١٩٨٧) : فإن توقع تعلم أن تكون مطمئنا بكفالات محددة وبمسئولية إصدارها، مع الاستغناء عن الأمن الزائف للضمانات الموروثة، يبشر بثقافة مفعمة بالحيوية وأكثر نبضا بالحياة وتيقظا، ويأمل المرء فى أن تكون أكثر تسامحا، تستمد المتعة من العلاقات الشبهاء بين المعنى والقيمة".

ولا تختلف النقطة التى يثيرها John Fexete عن الحجة التى قدمتها سوزان سونتاج فى Against Interpretation عند مولد "الحساسية الجديدة لما بعد الحداثة". وكما توضح: "من موقع الأفضلية لهذه الحساسية الجديدة فإن جمال آلة ما أو حل مسألة رياضية أو جمال رسم Josper Johns وفيلم لجان لوك جودار وشخصيات وموسيقى البيتلز متاح بالتساوى".

وعلى وجه اليقين فإن ما بعد الحداثة قد غيرت الأساس النظرى والثقافى الذى يجرى بمقتضاه التفكير فى الثقافة الشعبية. والحق أن انهيار التمييز (إذا كان هذا هو الحال) بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية يمكن أن يعنى أكثر من "الثقافة" التى يفضلها كثير من البشر.

الفصل الرابع عشر

ما بعد الحداثة والحداثة وتراث المخالفة والاعتراض

لويد سبنسر Lioyd Spencer

ربما كان من سمات عصرنا - عصر علامات التعميم حيث يبدو كل جانب تقريبًا من جوانب الثقافة والهوية قابلا للتغليف - أن توجد مثل هذه الضجة المفزعة حول علامة «ما بعد الحداثة» . وكما يلاحظ الروائى والناقد الأدبى Gilbert Adair فى The Postmodernist Rings Twice (١٩٩٢) «إن قلة من المذاهب (isms) أثارت هذا الارتباك والشك مثلما أثارته ما بعد الحداثة» .

وينطوى مصطلح ما بعد الحداثة نفسه على مفارقة وإثارة وتحريض . والحداثة ، بمعنى «الوقت الحاضر» الذى يحيط بنا ، ليست شيئًا يمكن أن يكون لها «ما بعد» ، لكن الحداثة المشار إليها ليست هى «الوقت الحالى» لما هو حديث تماما . فالحداثة حقبة ممتدة من التغير التاريخى ، غذته التطورات العلمية والتكنولوجية وهيمنت عليه السرعة - الممتدة عبر العالم والمكثفة فى كل أركان النفس - التى اتسم بها اقتصاد السوق الرأسمالية . وعلى مدى الحقبة الحديثة فإن المناقشات الثقافية والفلسفية والسياسية حددت معالم فضاء فكرى فيما بين انهيار سلطة الكنيسة من ناحية ، والضرورات الاقتصادية والتقنية التى فرضت معدل التغير من ناحية أخرى .

والحداثة حتى بمعنى التراث الممتد لقرون من التغير والمناقشة المتعلقة بالتغير من الممكن القول بصعوبة إنها قد بلغت نهايتها . ويعد الدور المتدهور للدين ومعدل التغيير الاقتصادى والتكنولوجى من بين العوامل التى سوف تشكل المستقبل على نحو حاسم كما شكلت ماضينا . غير أنه فى الجزء الأخير من القرن العشرين تغيرت أشياء فى

طبيعة التراث ذاتها والطريقة التى نربطه بها بالماضى . وأصبح كل جانب من جوانب الماضى فى المتناول ومتاحا ، لكنه أصبح متاحًا من خلال الوسائل ومعبأ ومعروضا وممثلا . ويمكن اعتبار ما بعد الحداثة بمثابة ذلك البديل أو المغاير لنزعة الحداثة الذى آمل فى تحرير نفسه من ويلات الحداثة أو التحكم فى القوى التى أطلقت لها الحداثة العنان .

- ١ -

إن الحداثة – مهما جرى تصويرها – ذات تاريخ يمتد لقرون عديدة قبل أن تجرى صياغتها تحت هذا المسمى . والحداثة فى الفن تردد صداها فى المناقشات التى جرت في مجال الفلسفة والنظرية الاجتماعية ، غير أنه لا ينبغى نسيان أنه وجدت حداثة رجعية كما وجدت حداثة تقدمية ، وكانت معظم أشكال الحداثة مركبة من أفكار متفاوتة غير متجانسة . وإذا كانت نزعة الحداثة تتضمن الحماسة لبعض جوانب كل ما هو حديث فإنها انطوت عادة – عند الكتاب أنفسهم وفى الأعمال نفسها – على نوع من اليأس من الجوانب الأخرى لكل ما هو حديث . والحداثة كمذهب ترياق لما هو حديث بقدر ما هى كذلك بالنسبة إلى برنامجها .

وإذا اخترنا أن نسمى هذه الأوقات التى نعيش فيها باسم «ما بعد الحداثة» ، ومن ثم فعلينا أن نعتبر أنفسنا ما بعد حداثيين متنوعى التوجهات الثقافية والسياسية ، هو ما ينبغى أن يكون واضحا على الأقل من تنوع المواقف والاتجاهات والمعتقدات والالتزامات التى تبدت فى هذا الدليل ، وإذا كانت ما بعد الحداثة طريقة لوصف الأوقات التى نعيش فيها فعندئذ يجوز لنا بحق اعتبار استجابات متسعة النطاق لعصرنا تنتمى إلى نزعة . ونحن نستخدم مسميات مثل «حديث ، حالة حديثة» و«نزعة الحداثة» للإشارة إلى اتجاهات وحقب تاريخية نشعر باضطرارنا إلى فهمها فى تعقدها . وتتطلب كذلك نرعة ما بعد الحداثة النظر إليها فى تعقدها .

وعصر ما بعد الحداثة الذى نحياه واع بذاته إلى حد كبير بعيد ، ويُخضع نفسه للفحص الدقيق الصارخ والتعليقات اللانهائية ، ويسهم فى هذه العملية الكتاب واللاهوتيون والفنانون والأكاديميون وغيرهم من المثقفين . وحتى الآن ، فإن قائمة الفرقاء من الفاحصين والمعلقين تبدو مألوفة . وتمثل التغير الذى حدث فى دور هؤلاء

الوكلاء فى عصر وسائل الإعلام الجماهيرية . وعصر ما بعد الحداثة هو العصر الذى تهيمن فيه على النشاط الثقافى صناعات «الميديا» القادرة على الالتجاء مباشرة إلى الجمهور (الذى استفاد من «التعليم الجماهيرى») متخطية أية نخبة ثقافية .

وإزاء وسائل الإعلام الجماهيرية والصناعات الثقافية ، المعلوماتية والسيبرنيطقية، الواقع الافتراضى وسوسة «الصورة» ، فإن أنصار ما بعد الحداثة والطاعنين فيها يخططون معالم هذه التغيرات فى النسيج التركيبى المتزايد للحياة الاجتماعية بطرق متماثلة للغاية. ويعتبر أنصار ما بعد الحداثة نزعة ما بعد الحداثة مجموعة أدوات نقدية مطلوبة لاستيعاب وانتقاد الظروف الجديدة والمتغيرة .

ويرى نقاد نزعة ما بعد الحداثة أن «مدى الملاءمة» ذاتها لأفكار ما بعد الحداثة هى مبرر للشك ، ويكتب بعض أنصار ما بعد الحداثة (وبودريار أوضح مثال) بأسلوب ما بعد حداثى على نحو متعاظم عندما يكتبون عن نزعة ما بعد الحداثة. إن التوافق الدقيق بين أدوات النقد والأوضاع المنتقدة يعرض أنصارها ما بعد الحداثة للاتهام – الذى تكرر مرارا – بأن تفكيرهم هو فى حد ذاته أعراض أمراض تحتاج إلى تشخيص .

– ٢ –

لقد أثمرت ما بعد الحداثة ، مثل نزعة الحداثة قبلها ، وفرة من التعاريف وإعادة التعاريف ، ولهذا فمن الملائم وضع هذا الدليل . والقراء الذين يأتون إليه بحثًا عن تعاريف واضحة مستقرة قد ينتابهم فى البداية إحساس بالدوار حالًا يستطلعون مداخل الموضوعات . وما يعتبر «ما بعد حداثى» لا يتغير من كاتب لكاتب فحسب ، بل إن المقصود من معظم المصطلحات الأخرى يعتمد على من يحدد «المعنى» وما هو المقصود من «المعنى» .

إن أحد أعراض «أحوال ما بعد الحداثة» هو الحساسية المفرطة للكيفية التى تعرف بها الكلمات استراتيجيًا ونشرها على نحو يثير الجدل . وفى مستهل هذا القرن فإن شعراء عصر الحداثة الرفيعة لأح أن كلامهم ينتج معجمه اللغوى الافتراضى الخاص به . ومه قرب نهاية القرن أدرك علماء الاجتماع والنظرون القيود التى تفرضها اللغة وانخرطوا فى عمليات ذات صلة بالرياضة اللغوية (مصارعة لغوية) .

وليس من الصعب فقط تعريف مصطلحات Postmodernism و postmodernity وPostn ولكنها مثل مقابلها (-"modern-") تشير إلى عمليات من التعريف وإعادة التعريف . وتكمن فى قلب المجالات المتعلقة بكل من modernism /Postmodernism مسألة «المعنى» ذاتها (أو معنى «المعنى») وحشد كبير من المناقشات الحامية عن معانى المصطلحات الرئيسية المعنية (بما فى ذلك شتى المعانى المتشابهة لكل من -The mod" ern" و "The postmodern") وتكون النتيجة أن هذه المسميات التى تتداول فى معظم المناقشات المعاصرة تزيد الأمور إبهاماً بدلا من توضيحها . وهذه المصطلحات بحكم طابعها المتأصل الملتبس والمراوغ والمبهم تستخدم باستمرار بطرق متعارضة ، بل متناقضة. وحتى عندما يتم الاعتراف بهذا الالتباس فلا يلوح أنه ثمة طريقة واضحة للخروج من هذا التيه، ولا توجد طريقة للعودة إلى رؤية واضحة أبسط للمشهد الفكرى .

- ٢ -

إن معارضة ما بعد الحداثة ومخالفتها صعب لثلاثة أسباب مترابطة على الأقل : **أولاً** ، وما زالت هذه النزعة غير متبلورة تماما. وعلى الرغم من وجودها الكلى فى كل مكان تقريبا فإنها ما زالت سيئة التعريف. **ثانيًا** ، إن ما بعد الحداثة تبرز فى مناقشات شرسة عن الدور الذى تقوم به اللغة حيث يقوم جميع المعلقين تقريبًا بنشر مصطلحاتهم وتعاريفهم بقصد إستراتيجى كثيراً ما يكون ميالا للقتال. وعلى كل الجوانب فإن الاتفاق على الشروط التى يتم بموجبها النقاش ومصطلحاته أقل أهمية من التأثير فيه من الجوانب السياسية وفى مجال اللغة ذاتها . وتسفر النتيجة عن تعدد التعاريف المتنافسة لما بعد الحداثة . **ثالثا** ، إن مخالفة ما بعد الحداثة صعب بصفة خاصة ؛ لأن نزعة ما بعد الحداثة هى فى حد ذاتها متشربة إلى حد بعيد بروح المخالفة . وتعلن نزعة ما بعد الحداثة ، بموقف لافت للنظر باستمرار ، اختلافها على موروث المخالفة السابقة - النزعة الحداثية - وتشدد فى الوقت نفسه على الموقف الذى تشاطره مع سابقتها. وتجمع ما بعد الحداثة دائما بين الضدين : فهى النهاية المحددة لنزعة الحداثة وقهرها ، وفى الوقت نفسه هى الحداثة فى ظل إدارة جديدة .

وعلى الرغم من استقرار مصطلح «ما بعد الحداثة» في المناقشة الثقافية والفكرية

على مدى العقود الأخيرة فإنه لم يكتسب أبدا أى تعريف محدد أو واضح ، وقد انشترت بوصفها فكرة غامضة شاملة تشير إلى تشكيلة واسعة من السبل التى خلفها لنا التراث الملتبس للحداثة . ولا تعد نرعة ما بعد الحداثة برنامجا أو إطارًا فكريا بقدر ما هى «مزاج» أو روح العصر Zeitgeist ، «إحساس عام» .

وإذا كان من الممكن أن تعتبر نزعة ما بعد الحداثة على نحو أكثر دقة مزاجًا معينا أو حالة نفسية فعندئذ يمكن أن تكون متسمة بما يسمى «ثنائية الضدين» (تكافؤ الأضداد) وعدم اليقين . وهى لا تعلن عن نفسها بجرأة وفخر ، لكن يلوح أنها تحوم فى الأفق ، وقد تميزت بالمخالفة والتحرر من الأوهام بقدر متساوٍ وعلى الرغم من أن بعض المنتجات أو المظاهر التى تتجمع تحت عنوان نزعة ما بعد الحداثة مازحة أو سارة فإنها تبدو فى كثير من الأحيان أنها ترتد إلى موقف المراهق المتبرم الأخرق ، المتردد بين الغضب والتمرد من ناحية واللوم المتهجم والرفض من الناحية الأخرى . وتعتبر نزعة ما بعد الحداثة نفسها بمثابة «مركب نفسى تاريخى» يضاف إليه اضطرابه العصبى ووساوسه. وهناك فريق من المعالجين والمستشارين مشغولون على الدوام باضطراب الشخصية وروح العصر .

– ٤ –

لقد اتسمت الحداثة ، على مدى تاريخها الطويل ، وفى كل تجلياتها ، بالتوتر بين الدوافع التى كانت نقدية أو مرتابة – دوافع تدميرية أو سلبية – والدوافع الأخرى التى كانت أكثر إيجابية ، تأكيدية ، دوافع الأمل والاشتياق – لقد تشابكت الاتجاهات البنائية والتفكيكية على نحو وثيق .

ويمكن اعتبار نزعة ما بعد الحداثة امتداد لدوافع الحداثة النقدية والمرتابة والمعارضة – وحتى العدمية – وتناولها بهذه الكيفية الكثير من نقادها ، وبالنسبة إلى كثرة من نقاد ما بعد الحداثة ، تلك هى على وجه الدقة الصعوبة التى تواجههم . وفى ظل أحوال ما بعد الحداثة فإن المخالفة أصبحت معممة ، ويمكن أن تشمل «المخالفة من حيث المبدأ» أو حتى «مخالفة كل شىء ممكن» .

وفي الوقت نفسه فإن نزعة ما بعد الحداثة تدعى أنها صورة جديدة من الواقعية كما أنها تنطوى على الدعوة إلى العودة إلى الفطرة السليمة أو الإدراك السليم ، والبراجماتية فى مواجهة الرؤى اليوتوبية البرية التى انقسمت فيها نزعة الحداثة . وقد عاب عليها - فى حد ذاتها - تفادها ، ولا سيما الماركسيين منهم ، أنها تفضى بسهولة إلى التماثيل والتكيف مع الوضع الراهن . ولننظر فى هذا الهجوم على بودريار من قبل Douglas Kellner :

> ومازال بودريار مقروءًا ومقبولاً كراديكالى سياسى . ويعتبر بوجه عام أولئك الذين يزداد انجذابهم نحو فكرة أنفسهم راديكاليين إلى حد ما . ويعد بودريار آخر مثال للنقد النقدى الذى ينتقد كل شىء لكنه من النادر أن يؤكد أن أى شىء يكون أكثر خطورة على الوضع الراهن . وهو كمهرج بلاط للمجتمع يسخر ويحفز النقد على نحو غير مؤذٍ ويعلن عن بضاعته ويلجأ إلى إمتا ع حماقات المستهلكين ومجتمع الميديا» .
> (Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond ، ١٩٨٩)

وتتكرر فى فكر ما بعد الحداثة الإيماءات النقدية للعقلانية الغربية والتركيز على الكلمة (التمركز العقلى)(*) والنزعة الإنسانية وتراث التنوير والذات المتمركز ، إلخ. وأكثر لازمة متكررة لدى المعترضين على ما بعد الحداثة والمخالفين لها هى «النقد باسم ماذا؟» ويقدم Richard J. Bernsein أعمق فحص لهذا المأزق : «تتطلب قواعد النقد ذاتها بعض المعايير ، بعض المقاييس ، أساسا ما يقوم عليه النقد . وإلا فهناك - كما يرى هابرماس - خطر يتمثل فى استهلاك الدافع النقدى لنفسه» . ويستطرد مشيرا إلى دريدا ، الذى اعتبر فى معظم الأحيان من قبل أصدقائه وخصومه النموذج الأصلى لما بعد الحداثة : «لا أستطيع أن أتصور راديكاليا ما لم يحفزه فى خاتمه الأمر

(*) Logocentriasm يترجمها د . محمد عنانى فى مصطلحاته إلى «الإحالة إلى معنى خارج النص بمعنى وجود مركز Centre خارج النص أو خارج اللغة يكفل ويثبت صحة المعنى دون أن يكون هو قابلا للطعن فيه أو البحث فى حقيقته . ويعتبره دريدا موقفا مثاليا فى جوهره ، وإن هدم "الإحالة" المذكورة معناه أيضا هدم المذهب المثالى أو الروحى» (مرجع سابق) . (المترجم)

نوع ما ما التأكيد ، أتم الإقرار بذلك أم لا» (Richard Keamey, ed. Dialogues with Contemporary Continental Thinkers، ١٩٨٤) .

عدمية ، ذاتية ، لا أخلاقية ، تجزيئية ، تعسفية ، انهزامية ، متصلبة ، تبدو هذه الأوصاف مألوفة وتشكل بعد المفردات الأساسية المستخدمة فى نقد ما بعد الحداثة ، ويجدر التريث لكى يمكن إمعان النظر فى أن هذه المصطلحات ليس متداولة اليوم على نطاق واسع فحسب - ولها كثير من التبرير - لكنها ذات شجرة نسب أهل للاحترام وممتدة على نحو مذهل .

وفى النصف الأول من القرن العشرين فإن النقاد الرافضين مثل جورج لوكاش استهجنوا الاتجاهات (العدمية ، الساخرة ، التجزيئية) للأدب ذى الطابع الحديث (ديستويفسكى ، كافكا ، ميزل) بهذه التعابير نفسها تماما ، وقد رددوا بعلمهم هذا - عن قصد - صدى التحذيرات التى أصدرها هيجل - منذ مائة مضت - فى مواجهة النزعة الذاتية لمعاصرية الرومانسيين (نوفاليس ، والأخوان شليجيل Schlegel و Schleiermacher و Fries) .

وكون أن نزعة ما بعد الحداثة - أو على الأقل الاتجاه العدمى الذى تنطوى عليه - لها تراث طويل يعترف به قادة ما بعد الحداثة . وقدم Jonathan Arac منذ وقت طويل فرضية أن نزعة ما بعد الحداثة كانت دائمًا تبحث عن تراث بينما هى تزعم التجديد . وفى تشخيص ليوتار لما أسماه «أحوال ما بعد الحداثة» اعتبر هذه الأحوال تحدث مرارا وتكرارا على امتداد التاريخ «وما هى إذن ما بعد الحداثة؟ .. إنها بلا أدنى ريب جزء مما هو حديث .. ويمكن لعمل ما أن يصبح حديثا فقط إذا كان أولا ما بعد حديث . وهكذا نفهم ما بعد الحداثة على أنها ليست الحداثة فى نهايتها بل فى حالتها الناشئة ، وهذه الحالة مستمرة» .

لقد استخرج ليوتار الكثير من الرواد الجديرين بما بعد الحداثة ، وعند بحث الانتقادات الموجهة إلى ما بعد الحداثة قد يكون من الجدير بالاعتبار اقتداء المثال الذى قدمه وفحص سابقة مهمة .

لقد كرس دويدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) عشرين عاما من حياته لتحرير الموسوعة الفرنسية الكبرى Encyclopédie ، واحتل مركز دوائر التنوير الفرنسية . وفى عام ١٧٦١ رسم دويدر فى Ramleau's Nephew صورة الرجل الجديد وهو فيلسوف مثله ومثل صديقه السابق جان جاك روسو ، وهو مواطن يتسم بالحزم والوعى الذاتى والسخرية الذاتية فى جمهورية الأدب ، وقد استوعب كل الحجج (المضادة للتأسيسية) المعادية للأشكال التقليدية للسلطة الأخلاقية ، الكنيسة ، الدولة ، وتكون النتيجة أنه يعلن عن نفسه بصفته لا أخلاقيا ، أنانى السلوك ، عدميا .

وتعد هذه الشخصية Rameau's Nephew النموذج الأصلى الكلاسيكى للاتجاهات العدمية التى سلطت عليها نيران نقاد ما بعد الحداثة . لكن قصة دويدرو تمنح الأشرار حظا أوفر ولا تقدم ترياقا فعليا للذاتية واللا أخلاقية الخطرة المثارة على نحو موفق للغاية . ولذلك فإن القصة فى حد ذاتها يمكن أن تنتمى إلى ما بعد الحداثة ذاتها التى تهاجمها .

وشعر دويدرو نفسه بأن القصة خطيرة لدرجة أنه تركها دون نشر . وتبين معظم أفكار دويدرو وتأملاته الشخصية كيف أنه أراد إلى حد بعيد أن يكون رجلا صالحا ، لكنها تبين أيضًا وعى دويدرو بأنه إذا لم تنقل القواعد الأخلاقية من أعلى فرن الوعى الأخلاقى سوف ينطوى حتما على عدم اليقين والغموض والشك .

وكون الحافز الأخلاقى يمكن ويجب أن يبقى فى المشهد ما بعد الحداثة رسالة تكررت فى كتاب بعد الآخر من قبل بومان(*) Zygmunt Bauman . وإن اختلافات بومان ما بعد الحداثية - التى تشمل فكرة أننا لا يجب أن نحاول استئصال الغموض ، بل يجب علينا أن نتعلم مواجهته وأن نعيش معه - يمكن أن يفهمها جيدا رائدة التنويرى ، ديدرو .

---

(١) بومان (١٩٢٥ - ...) عالم اجتماع بولندى بارز ، طرد من بولندا بعد الغزو السوفيتى لتشيكوسلوفاكيا فى ١٩٦٨ . نشط كثيرا فى جامعة ليدز وكتب دراسات أساسية عن الطبقة العاملة الإنجليزية ، كما قدم سلسلة من الكتب عن مشاكل الحداثة . وما بعد الحداثة ومن بين ما كتب :

Moderrity and Holocaust (1991). Postmodernity and its Discontents (1997), Postmodern Ehics (1993)Life in Fragments (1995) (المترجم).

- ٦ -

عندما تحرز نزعة ما بعد الحداثة تقدما بشكل متعقل غير نزالى - كما فى مختلف الكتابات الحديثة التى قدمها بومان Bauman - فإنها تستوجب التواضع والزهد - وتتطلب أن نكون مسئولين على نحو مدقق لا فيما يتعلق بأفعالنا فحسب ، بل حتى إزاء آمالنا وأحلامنا .

وأن تخالف التحرر من الوهم الما بعد حداثى السائد بكل ما سبقه من أطر نظرية وبرامج وحركات اجتماعية يبدو أنه يجعل المرء يشعر بالإثم لأنه يريد بعث أوهام بالية ، وإعادة البهجة إلى عالمه أو على الأقل نظرته إليه .

وتتمثل إحدى الطرق فى وضع حد فاصل بين ما بعد الحداثة ونقادها فى التركيز على رفض ما بعد الحداثة للعناصر اليوتوبية ، الشبيهة بالحلم التى رافقت التغير المطرد للحداثة . فقد حلمت الاتجاهات الحداثية ، بما فيها الماركسية ، بعالم أفضل . ويعتبر وضع تشريع للعالم على أساس هذا الحلم بعالم أفضل الخطيئة الأصلية لتلك النزعة الحداثية التى تنشد نزعة ما بعد الحداثة تجاوزها .

ويدور التضاد بين الكثير من أنصار نزعة ما بعد الحداثة والكثير من الماركسيين الجدد حول هذه القضية الشائكة . ويعتبر دعاة ما بعد الحداثة النزعة التسلطية (الحكم المطلق) للنظم الشيوعية نتيجة لمحاولة إنجاز حلم غير قابل للتحقيق ، أو لمحاولة أن تضع أيديها على يوتوبيا وأن تنظمها فى نطاق مجتمعات واقعية .

لقد انتقد ماركس ما اعتبره ساخرا اشتراكيين «يوتوبيين» واحترم دائما التحريم اليهودى لاستقصاء المستقبل . لكن بالنسبة إلى ماركس فإن رفضه لإمعان النظر فى مجتمع شيوعى فى المستقبل كان جانبا من الطابع «العلمى» لعلمه الاجتماعى الاشتراكى .

ويمكن أن يكون من الجلى عند ماركس أن الرأسمالية - الهدف الوحيد للمادية التاريخية عنده - ليست قضية أخلاقية . وأعرب ماركس فى تفكيره طوال حياته عن

التزامه السياسى الشديد . وكانت دائما مسألة علاقة النظرية بالممارسة مسألة حاسمة فى نطاق التراث الماركسى . وبعد سبعين عاما من انتصار لينين فى روسيا فإن هذه المسألة غدت على نحو متزايد شائكة وذات طابع متشدد بالنسبة إلى المثقفين الماركسيين الغربيين .

وعلى الرغم من أن الكثير من الأحزاب الشيوعية والتنظيمات النقابية فى الغرب طورت أشكالاً تنظيمية تسلطية فإن الشكل الشمولى الذى تأسس فى روسيا السوفيتية جذب قلة من المؤيدين نسبيا من بين المثقفين الماركسيين الغربيين الأساسيين . ومن الناحية الأخرى فإن الشيوعية الصينية ، وخاصة «الثورة الثقافية» التى بدأها "ماو" فى الصين جرى النظر إليها ببعض الحماس من قبل الكثيرين إبان احتجاجات الطلبة فى أواخر ستينيات القرن العشرين .

وقد جاءت كثرة من الشخصيات البارزة التى ارتبطت بما بعد الحداثة الفرنسية بما فى ذلك ليوتار وبودريار من التجمعات الماركسية وما بعد الماركسية داخل فرنسا . وكان رد الفعل المعادى للنزعة الشمولية داخل الاتحاد السوفيتى له ما يماثله فى معاداة ضيق الأفق العقلى والممارسات التسلطية داخل اليسار الفرنسى السياسى . ومع حلول نهاية القرن العشرين غدت الماركسية ونزعة الحداثة هدفين سهلى المنال من جانب النزعة المخالفة لهما فى نطاق نزعة ما بعد الحداثة. وقد اكتسبتا الطابع المؤسسى وارتبطتا كلتاهما بما يطلق عليه اسم «المؤسسة» – حتى ولو كانت «مؤسسة» الجماعات المعارضة ، النقابات ، التنظيمات الحزبية ، الكليات الأكاديمية .

وتعد اليوم نفس فكرة الممارسة السياسية الماركسية ذات رنين متناقض ظاهريا ، ومن الناحية الأخرى فإن نفاذ البصيرة النظرى والإنجازات النظرية لماركس مقبولة الآن على نطاق واسع وقد كفت منذ زمن طويل عن أن تكون ملكية خاصة لتجمع أو توجه سياسى معين . ومن ينشد منهم المجتمع حاليا من حيث الأوضاع السوسيولوجية والتاريخية سوف يجد نفسه مقتبساً أو مصححًا أو ساعيًا إلى تعميق أفكار ماركس، أو كما حدد المؤرخ الماركسى إريك هوبسبوم E. Hobawwm «نحن جميعا ماركسيون فى الوقت الحاضر» .

وليس من المستغدب كثيراً أن يأتى أعنف نقد للاتجاهات ما بعد الحداثة من كتاب يشعرون بأنه يواصلون العمل فى نطاق الموروث الماركسى بطريقة أو بأخرى . وعلى سبيل المثال فإن Alex Callinicos ماركسى يشدد على أن طبيعة الاستقلال ما زالت دون تغيير فى أساسها الجوهرى . ولكن يمكن فهم التغيرات الجارية فى المجتمع فمن منظورا هيجليا - ماركسيا أو لوكاشياً (نسبة إلى لوكاش) يتناول التطور التاريخى وعالج ما بعد الحداثة كتعبير عن «منطق الرأسمالية فى مرحلتها الأخير»، وبعبارة أخرى فإن ما بعد الحداثة اعتبرت دالة على نظام رأسمالى فى مرحلة معينة من تطوره . ولكن يمكن تطوير منظور نقدى ملائم لمجتمعنا السيبرنيطيقى الاستهلاكى رأى Dauglas LKellner فى Jean Baudrillard أن موروث «النظرية النقدية» لمدرسة فرانكفورت لديه ما يقدمه أكثر مما لدى النظرية الفرنسية الرائجة حاليا :

> «لست متأكدا من أننا تجاوزنا وتركنا خلفنا الحداثة والسياسة الطبقية ، والعمل والإنتاج ، والإمبريالية ، والفاشية ، والظواهر التى وصفتها الماركسية الكلاسيكية والماركسية الجديدة وغيرها من النظريات السياسية والاجتماعية التى يرفضها بودريار فى الحال ودون تردد» .

وأجرى كيلنر و على غرار جيمسون ، دراسة جادة للغاية لفكر ما بعد الحداثة وأوضح فى تحليله لمجتمع المعاصر أنه استفاد كثيرا من دعاة ما بعد الحداثة . ومع ذلك فهو يصر على أن هؤلاء الدعاة الفرنسيين كانوا متسرعين للغاية فى رفضهم لموروث التحليل الثقافى الماركسى الجديد :

> «لقد ارتكب المنظرون الفرنسيون الجدد ، مثل بودريار وليوتار وفوكو خطأ فى تحليله ونظريا خطيرا ببتر عملهم عن النقد الماركسى للرأسمالية ، وعلى وجه الدقة عندما كان منطق الرأسمالية يضطلع بدور متزايد الأهمية فى هيكلة المرحلة الجديدة من المجتمع التى اعتبرها مرحلة جديدة من الرأسمالية بوصفها رأسمال تكنولوجى "Techno-Capital"» .

ويمثل ليوتار بالنسبة إلى أنصار ما بعد الحداثة الرأى القائل إن «النضالات

(الاشتراكية) وأودتها قد تحولت فى كل المجتمعات المتقدمة إلى أدوات ضابطة للنظام» . ويدعى النقاد الماركسيون الجدد ، فى مواجهة أنصار ما بعد الحداثة أن النقد ما بعد الحداثى هو دائما وبالفعل متواطئ مع النظام الذى ينتقده .

- ٧ -

إن ما بعد الحداثة بطاقة يمكن لصقها على تجليات ثقافية عبر الكون بأسره ، بيد أنها فى مجال الفلسفة والنظرية الثقافية تتميز بنكهة فرنسية . وقد ابتعد المنظرون الثقافيون البارزن من أمثال بورديار وليوتار عن تنويعات الماركسية التى كانوا عليمين بها فى فرنسا . وللأسف لم توجد محاولة متواصلة من قبل المثقفين الفرنسيين للانغماس على نحو جدى فى الكيفية التى تطور بها الموروث الماركسى فى البلاد الناطقة بالألمانية . وقد تركت إلى حد كبير للكتاب الناطقين بالإنجليزية من أمثال جيمسون وكيلنر ، مهمة الجمع بين التراثين فى اشتباك نقدى فيما بينهما .

وقد يلوح أن الاستثناء الملحوظ من هذا التعميم هو الطريقة التى عرفت بها لنفسها نظرية ليوتار الفرنسية عن طريقة معارضتها لفكر المنظر الاجتماعى الألمانى يورجن هابرماس . ويطور ليوتار فى «أحوال ما بعد الحداثة» أشهر التعريفات المقتبسة لما بعد الحداثة (كارتياب فى الميتا رواية - الرواية الشارحة metanarratives) بوصفها نقدا صريحا للمشروع النقدى الطموح عند هابرماس . وقد اختير هابرماس لهذا التمييز الفريد لأن أغراضه ما زالت دون خجل تركيبية وبنائية (وليست تحليلية وتفكيكية) . ويعترف هابرماس بالمثل العليا (على الرغم من كونها مجردة للغاية) ويعتبرها عالمية شاملة ، وتتصل نظريته الاجتماعية بصفة مستمرة باعتبارات التطور الإنسانى (بما فى ذلك المراحل التاريخية) . وثمة صعوبة معينة اكتنفت فكرة هابرماس عن «الاهتمام بتوافق الآراء أو الموافقة الجماعية» التى تحتل دوراً حاسما فى قلب تنظيره المستفيض للاتصال والخطاب . وكثيراً ما اعتبر هابرماس ، الذى يعد مفهوم الحداثة محوريا فى تفكيره ، أجرأ مدافع عن مشروع الحداثة غير المكتمل ، بطل مؤثر لتراث التنوير .

وقد قدم هابرماس ردا مبكرا على ما بعد الحداثة فى النظرية الاجتماعية فى مثالة معنونة «الحداثة مقابل ما بعد الحداثة» (New German Ctitique,22 ١٩٨٠)) حيث يجرى مقارنة بين نظرية ما بعد الحداثة والنظرية المحافظة الجديدة . وقدم هابرماس معالجة أكثر مثابرة وأكثر جوهرية لما يعتبره نقائض وأخطار ما بعد الحداثة فى محاضراته الاثنتى عشرة فى The Philosophical Discourse of Modernity (١٩٨٥) . ولكن هنا أيضًا فإن الالتزام يمكن أن يكون أى شىء آخر ما عدا كونه مباشرا ، فهو يتعرض لفوكو ودريدا كما يتعرض لسوابق فكر ما بعد الحداثة المتمثلة فى نيتشه وهيدجر والسيريالى جورج باتاى G. Bataille غير أنه أكثر اهتماما باقتفاء أثر ما يعتبره أساسا أكثر تبشيرا من أجل فهم الحداثة (وما بعد الحداثة) من خلال نفاذ بصيرة هيجل والصياغة النظرية لمفهوم الرأسمالية فى مرحلتها الأخيرة . والحداثة فى مرحلتها المتأخرة) من قبل هوركيمر وأدورنو . ويقدم Richard Roarty فى نطاق مجموعة مقالات مخصصة لـ Habermas and modernity (١٩٨٥) Rishard Bernstein, ed. تلخيصا وجيزا للطريقة التى يمكن أن يتبادل بها الحديث كل من هابرماس وليوتار :

«إن أى شىء سوف يعتبره هابرماس منطويا على "نهج نظرى" سوف يعده ليوتار الميال إلى الشك "ميتاروائية» Metanarrative وأى شىء سوف يتخلى عن هذا النهج سوف يعتبره هابرماس "محافظة جديدة" ، لأنه يسقط الأفكار التى استخدمت لتبرير شتى الإصلاحات التى ميزت تاريخ الديمقراطيات الغربية منذ عصر التنوير والتى ما زالت مستخدمة لنقد المؤسسات الاجتماعية الاقتصادية لكل من العالم الحر والعالم الشيوعى . وهجْر موقف يتصف على الأقل بطابع عالمى ، إن لم يكن متساميا (ترانسندنتالى(*) Transcendental) يبدو لهابرماس خيانة الآمال

(*) اعتناق نزعة فلسفية قائلة إن إدراك الحقيقة يتم بإعمال الفكر لا عن طريق التجربة ، وهو مستمد من مذهب السمو الذى جاء به الفيلسوف الألمانى كانط والقائل إن التجربة يسبقها الإدراك الذهنى أو المعرفة وإلا ما كانت تجربة ، أو من مذهب التعالى الذى جاء به الفيلسوف الأمريكى إمرسون والقائل إن الفكر والروح لهما ألوية على الماديات والإدراك بالتجربة . (انظر د . مجدى وهبة فى معجمه «النفيس») . (المترجم) .

الاجتماعية التى كانت محورية فى السياسة الليبرالية ، ولذلك نجد النقاد الفرنسيين لهابرماس على استعداد لترك السياسة الليبرالية لكى يمكن تفادى الفلسفة ذات الطابع العالمى النزعة فى حين إن هابرماس يحاول أن يثبت بفلسفة عالمية النزعة ، بكل ما تنطوى عليه من مشاكل لكى يمكن مؤازرة السياسة الليبرالية» .

– ٨ –

كما ذكّرنا Richard Bernsteim فى The New Constellation (١٩٩٠) فإن الموضوع الأكثر جوهرية وقوة – وربما إغواءً – فى فلسفة هيجل هو الوعد بإنجاز التوفيق . ومعالجة هابرماس للاتصال والخطاب تشاطر هذه الروح وينشد على هذا الأساس أن يتجاوز «الاتصال المشوه بصفة منتظمة» . ويعد احتفاء ما بعد الحداثة بالطارئ والتجزؤ والانشقاق والتفرد والتعددية والقطيعة (التى تتحدى التوفيق) مضادا على نحو عميق لإيماءات هيجل وعمله . ويستمر من هيجيل إلى هابرمارس (وفيما يتجاوزهما فى موروثات أخرى ما زالت فعالة) يستمر الأمل ليس فى التوفيق بين الأحياء فحسب ، بل أيضًا بين الموتى . ومن المؤكد أن الموقف ما بعد الحداثى اقتباس الماضى ومحاكاته الساخرة وتقليده واستخدامه وإعادة استخدامه عَرض مهم فى أعراض عصرنا . والعاصمة الفكرية لما بعد حداثية هى مدينة دون مدافن – ولا توجد «نقطة ميتة»(*) فى مدينتها .

وفى مستهل القرن الثامن عشر نشبت مناقشة كبرى بين «القدامى» و«المحدثين» ، وتمسك القدامى بأن الحضارة الكلاسيكية فى اليونان وفى روما كانت مصدر جميع المعايير وجميع المثل العليا الأدبية ، وزعم "المحدثون" أن الأزمنة الجديدة استلزمت معايير جديدة وأشكال تعبير جديدة . وما ينبغى علينا أن نتذكره فى هذا السياق أن تلك كانت مناقشة بين البشر ثارت من حول اليونان واللاتين . وحتى أولئك الذين انتموا

(*) "Dead Centre" : مصطلح علمى فى المجال الميكانيكى ، عبارة عن موضع المرفق الذى تكون عنده قوة الإدارة المسلطة بواسطة ذراع التوصيل صفرا . وتسمى أحيانا «ذنبة ساكنة» . (انظر ، معجم مصطلحات العلم والتكنولوجيا – جـ ١ معهد الإنماء العربى) . (المترجم) .

إلى المعسكر «الحديث» الذين برز من وسطهم أشهر قادة التنوير كانوا منغمسين فى الكلاسيكيات . وكان جميع المشاركين فى المناقشة على وفاق مع أرسطو وأريستوفان ومع تاستيوس وشيشرون(*) .

وأن تكون «حديثا» بمعنى الإحساس بالتفوق علىّ ، وبالتالى مقطوعًا عن جميع أسلاف المرء يمكن أن يكون تجربة مغتربة وفاقدة الاتجاه على نحو غير عادى . ونحن نحتاج سلطة بعض القدماء على أقل تقدير . وقد أعيد باستمرار طوال فترة الحداثة خلق قانون «الكلاسيكيات» . ولكن حتى وقت حديث نوعا ما فإن البحث عاد إلى الوراء إلى منوعات ضخمة من النماذج الأصلية والسوابق التى أنجزت فى العالم القديم ، وتتبع من هذه النزعة العالمية والنخبوية وهو ما يميز شتى أشكال نزعة الحداثة بدءا من الحماسة الإصلاحية لفلاسفة التنوير وصولا إلى التجارب الجمالية للطليعة فى القرن العشرين .

ويعد تطور التعليم الجماهيرى أحد العوامل الرئيسية فى تشكيل التاريخ الاجتماعى للقرن العشرين . وتمثل أحد الشروط المسبقة للتعليم العالم الشامل (وأثره) فى أن يختزل على نحو دراماتيكى دور اللغتين اللاتينية واليونانية والكلاسيكيات . وفى النصف الأول من القرن العشرين فإن نزعة الحداثة عملت فى نطاق فكرى ما زالت الكلاسيكيات ، بهذا المعنى ، تمثل فيه تراثا فعالا إن لم يكن متضاربا . فقد أصبحت الكلاسيكيات أكثر فأكثر حجر الزاوية فى تعليم يتمتع بامتيازات خاصة ، بما يسمح للمتمتعين بهذه الامتيازات الإفادة من تراث الماضى . وفى الوقت نفسه فإن الهدم الدائم للمؤلفين الكلاسيكيين والأفكار الكلاسيكية (الأساطير والموضوعات الأسطورية) الذى جرى وسط المثقفين الساخطين - وإن كانوا مع ذلك متعلمين تعليما راقيا على وجه التقريب دائما - غدت النزعة العالمية الراديكالية للمذهب الحداثى .

(*) أرسطو (٣٨٤ ق . م - ٣٢٢ ق . م) : فيلسوف يونانى ، وهو أحد أعظم الفلاسفة فى جميع العصور .
أريستوفان (٤٥٠ ق . م - ٣٨٨ ق.م) : مؤلف مسرحى يونانى ، يعتبر أكبر شعراء الكوميديا فى الأدب الإغريقى القديمة .
تاستيوس (٥٦ م - ١٢٠م) : خطيب ومؤرخ رومانى .
شيشرون ١٠٦٠ ق . م - ٤٣ ق . م) : سياسى وخطيب رومانى ، تعتبر خطبه آية فى البلاغة اللاتينية .
(المترجم) .

وفى غضون ذلك فإن طلب السوق حول طرز الأمس وموضاته إلى شىء ما قديم بالفعل ، عتيق الزى تماما ، إلى شىء ما ناضج للبعث بوصفه «كلاسيكيا» . إن دورات التاريخ يدفعها رواد النزعات الفكرية فى الثقافة التجارية لكى يتمكنوا مع غيرهم من جنى الربح . ومن بين جميع الصناعات الثقافية فإن صناعة التراث هى التى تشهد أعظم ازدهار متواصل .

- ٩ -

كانت رغبة الطليعة الراديكالية التغلب على الفجوة الفاصلة بين الفن والمجتمع أو الفن والحياة اليومية . والعالم الجمالى الطابع الذى تنبأت به الطليعة الحداثية فى النصف الأول من القرن العشرين قد أضحى ، فى عصرنا ، واقعيا أكثر مما ينبغى : لقد أصبح متجاوزا للواقع hyperreal . ولم تتحقق هذه الحالة المفرطة فى الواقعية بمعرفة الطليعة الفنية ، بل بفضل السلع والعدد الذى لا حصر له من المبدعين الذين يساندون الثقافة الاستهلاكية . وبعد السيريالية لم تظهر أية حركة جمالية جديدة ذات أهمية جماعية تعمل عبر أكثر شكل فنى واحد . كما أوضح دوجلاس كلينر فى «جان بودريار» فإن ما بعد الحداثة تحاكى على نحو ساخر بصفة مستمرة الإيماءات الثورية للطليعة المبكرة فى القرن العشرين . وهذا حقيقى على الأقل بالنسبة إلى أحد فروع ما بعد الحداثة الذى عندما وصل إلى السوق (عارضا نفسه للبيع) أعلن عن نفسه بإصرار حاد بوصفه شيئًا جديدا كلية :

> «تكاد تبدو كل مناقشة لبودريار فى اللغة الإنجليزية كأنها تفترض مسبقا أنه على حق وأننا نعيش فيما يشبه "أحوالنا ما بعد الحداثة" [إشارة إلى عنوان كتاب بودريار] وأننا تركنا الحداثة وراء ظهورنا ونحيا فى مجتمع جديد كيفيا حيث لم يعد ممكنا التمسك بالمقولات القديمة والتمايزات القديمة ، وأعتقد أن هذه الرؤية ما زالت ترتكز جزئيًا على التفكير من وحى الرغبة والأمانى» .

لقد تعلمنا مؤخرا أن نكون متواضعين فى حداثتنا ، وأكثر حرصًا فى أمانينا ، وأكثر ارتيابًا فى وعود المستقبل . ولم يعد فى وسعنا أن نأخذ مشروع الحداثة من غير

تحقيق أو برهان بكل بساطة . وحتى هذه المحاولة ما بعد الحداثة لم تعد جديدة . وما بعد الحداثة على استعداد للدخول فى المعاجم والموسوعات كما دخلت بالفعل فى العديد من الكتب التعليمية . وسوف تستمر المناقشات بصدد موروث ما بعد الحداثة والحداثة فى مرحلتها المتأخرة وما بعد الحداثة ، وسوف تتواصل لكى تثمر تفكيراً رصيناً يتطرق إلى من أين أتينا وإلى من أين أتينا وإلى أين نحن نسير .

ثبت المراجع

Adair, Gilbert, *The Postmodernist Always Rings Twice: Reflections on Culture in the 90s* (London: Fourth Estate, 1992).

Allen, R. C., ed., *Channels of Discourse, Reassembled (London: Routledge, 1992).*

Ang, ten. Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodem World (London: Routledge, 1996).

Baudrillard, Jean, America *[1986], trans. Chris Turner (London and New York: Verso, 1988).*

Seduction [1979], trans. Brian Singer (Basingstoke and London: Macmillan, 1990).

Simulations, trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman (New York: Semiotext(e), 1983).

Bauman, Zygmunt, *Freedom (Milton Keynes: Open University Press, 1988).*

Bernstein, Richard J., ed., *Hobermas and Modemity (Oxford: Polity Press, 1985).*

Boune, R. and Rattansl, A., eds., *Postmodemism and society* (London: Macmillan, 1990).

Bradbury, Malcolm and Ruland, Richard, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature* (London: Routledge, 1991).

Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 1994).

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (New York and London:* Routledge, 1990).

Callinicos, Alex, *Against Post-Modemism: A Marxist Perspective* (Cambridge: Polaty Press, 1990).

Connor, Steven, *Postmodemist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporay* (Oxford and New York: Basil Blackwell, 1989).

Debord, Guy, The Society of the Spectacle (Detroit: Black and Red, 1970).

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix, Anti-Oedipus [1972], trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen Lane (London: The Athlone Press, 1984).

Derrida, Jacques, *Of Grammatology* [1967], trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976).

Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International, [1993], trans. Peggy Kamuf (New York and London: Routledge, 1994).

Docherty, Thomas, *ed., Postmodernism: A Reader* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993).

Eagleton, *Terry, The Illusions of Postmodernism* (Oxford: Basil Blackwell, 1996).

Fekete, John, ed., Life *Postmodemism: Essays on Value and Culture* (Basingstoke and London: Macmillan, 1987).

Fiske, John. *Media Matters* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994).

Frith, S. and Home, *H., Art into Pop* (New York and London: Methuen, 1987).

Foster, Hal, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodem Culture* (Port Townsend, WA: Bay Press, 1983). Reprinted as Postmodern Culture (London and Concord, MA: Pluto Press, 1985).

Foucault, Michel, *The History of Sexuality, I-III, The History of Sexuality: An Introduction* [1976], trans. Robert Hurley (Harmondsworth: Penguin, 1981): II, The Use of Pleasure [1984], trans. Robert Hurley (Harmondsworth: Penguin, 1987):III, The Care of the Self [1984], trans. Robert Hurley (Harmondsworth: Penguin, 1988).

Fukuyama, Franicis, *The End of History and the Last Man* (New York: The Free Press, 1992).

Fuss, D., ed., Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories (London: Routledge, 1991).

Goodwin, Andrew, 'Popular Music and Postmodern Theory' *(Cultural Studies, 5, 1991, pp. 174-203).*

Gray, Ann and McGuigan, Jim, eds., *Studying Culture: An Introductory Reader* (London: Edward Arnold, 1993).

Habermas, Jiirgen, *The Philosophical Discourse of Modernity* [1985], trans. Frederick Lawrence (Cambiridge and Oxford: Polity Press and Basil Blackwell, 1987).

Halley, Peter, *Collected Essays 1981-1987* (New York: Sounabend Gallery, 1987).

Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs, and Women* (London: Free Association Books, 1991).

Humm, Maggie, ed., *Feminisms: A Reader* (Hemel Hempstead: Harvester, 1992).

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodemism: History, Theory, Fiction* (New York and London: Routledge, 1988).

Huyssen Andreas, *After the Great Divide: Modemism, Mass Culture, Postmodernism* (B\oom\ngton: Indiana University Press, 1986).

Jameson, Fredric, *Postmodemism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press, 1991).

Jencks, Charles, *The Language of Post-Modem Architecture [1975], 4th revd. edn.* (London: Academy Editions, 1984).

What is Post-modemism1} (London: Art and Design, 1986).

Kaplan, E. Ann, *Rocking Around the Clock: Music, Television, Postmodemism, and Consumer Culture* (New York and London: Routledge 1987).

Kellner, Douglas, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodemism and Beyond* (Cambridge: Polity Press, 1989).

Laclau, Ernesto and Mouffe, Chanta, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985).

Lyotard, Jean- FranÇois, *The Differend: Phrases in Dispute [1983], trans. George Van Den Abbeele* (Manchester Manchester University Press, 1988).

The Inhuman: Reflections on Time [1988], trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Oxford: Blackwell, 1991).

(with Jean-Loup Thebaud), Just Gaming [1979], trans. Wlad Godzich (Manchester: Manchester Universuty Press, 1985).

Libidinal Economy [1974], trans, Iain Hamilton Grant (London: The Athlone Press, 1993).

The Postmodem Condition: A Report on Knowledge [1979], trans. Geoffery Bennington and Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984).

McCaffery, Larry, *Postmodem Fiction: A Bio-Biographical Guide* (Westport, CT: Greenwood, 1986).

McHale, Brian, *Postmodemist Ficton* (New York and London: Methuen, 1987).

McRobbie, Angela, *Postmodernism and Popular Culture* (London and New York: Routledge, 1994).

Mercer, Kobena, *Welcome to the Junyle* (London: Routledge, 1994).

Modleski, Tania, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age* (New York and London: Routledge, 1991).

Morris, Meaghan, *The Pirate's Fiancee: Feminism, Readiny' Postmodernism* (London: Vorso, 1988).

Nicholson, L. J., ed., *Feminism/Postmodernism* (London: Routledge, 1990).

Norris, Christopher, *The Truth about Postmodernism* (Oxford: Basil Blackewll, 1993).

What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy (Hem-el Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1990).

Storey, John, ed., *Cultural Theory and Popular Culture* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1997).

An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1997).

Toulmin, Stephen. *The Return to Cosmologr: Postmodern Science and the Theology of Nature* (Berkeley, CA: University of California Press, 1982).

Venturi, Robert, *Contradicition and Complexity in Architecture* (New York: The Museum of Modem Architecture, 1968).

Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form [1972] (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1977).

Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Methuen, 1984).

المحرر في سطور

ستيورات سيم

أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة ساندرلاند.

مهتم بعلم الجمال الماركسي، والقصص النثرى فى القرنين السابع والثامن عشر، خصوصًا باميان وديفو وشتيرن ، ومهتم أيضًا بما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، خصوصًا ليوتار وديريدا .

من مؤلفاته "مانيفستو الصمت" ٢٠٠٧ ، و"العالم الأصولى" ٢٠٠٤ .

المترجم فى سطور

وجيه سمعان عبد المسيح

دكتوراه فى الإعلام كلية الإعلام جامعة القاهرة فى موضوع : "دور التليفزيون فى التغير الثقافى والاجتماعى" ١٩٧٩

صدر له فى المشروع القومى للترجمة كتاب بعنوان "التليفزيون فى الحياة اليومية" تأليف : لورينزو فيلشس، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠

ومن ترجماته أيضًا كتاب " الاتصال والهيمنة الثقافية " تأليف هروت شيلر ، صدر فى مكتبة الأسرة .

التصحيح اللغوى : عادل سميح
الإشراف الفنى : حسن كامل